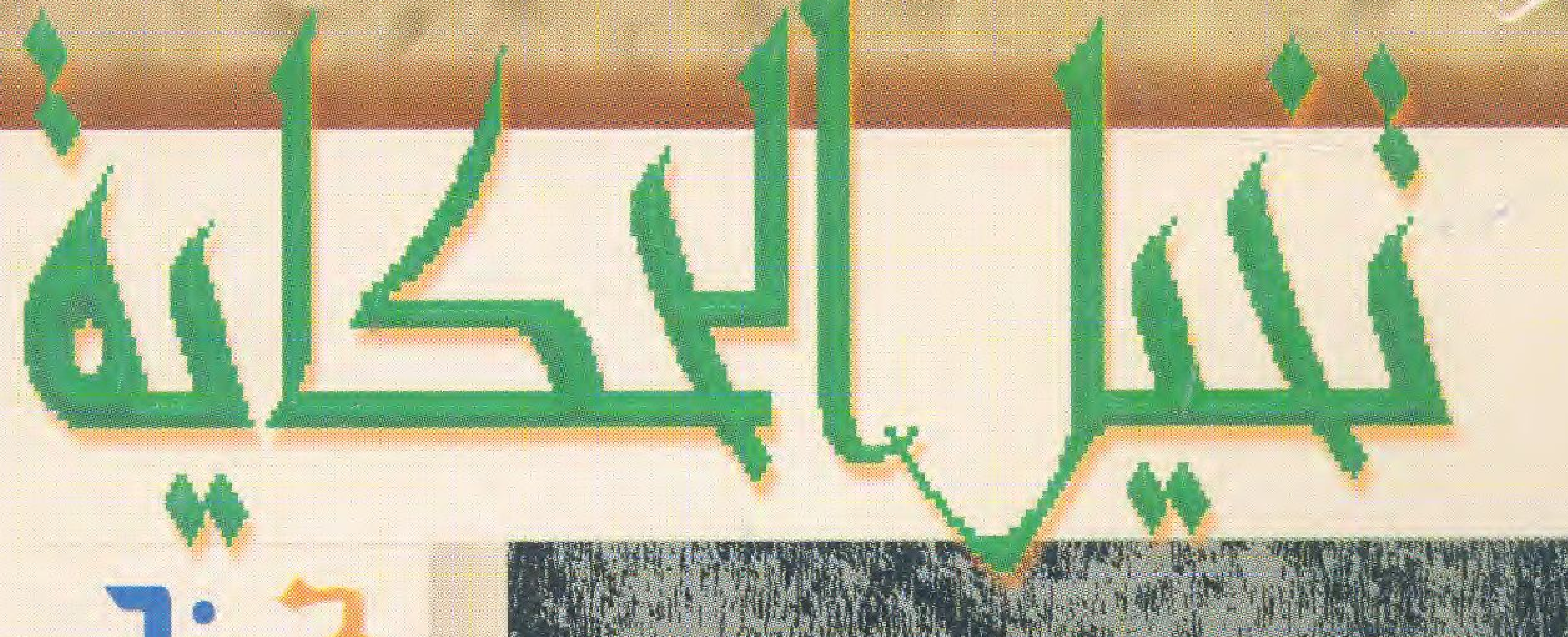
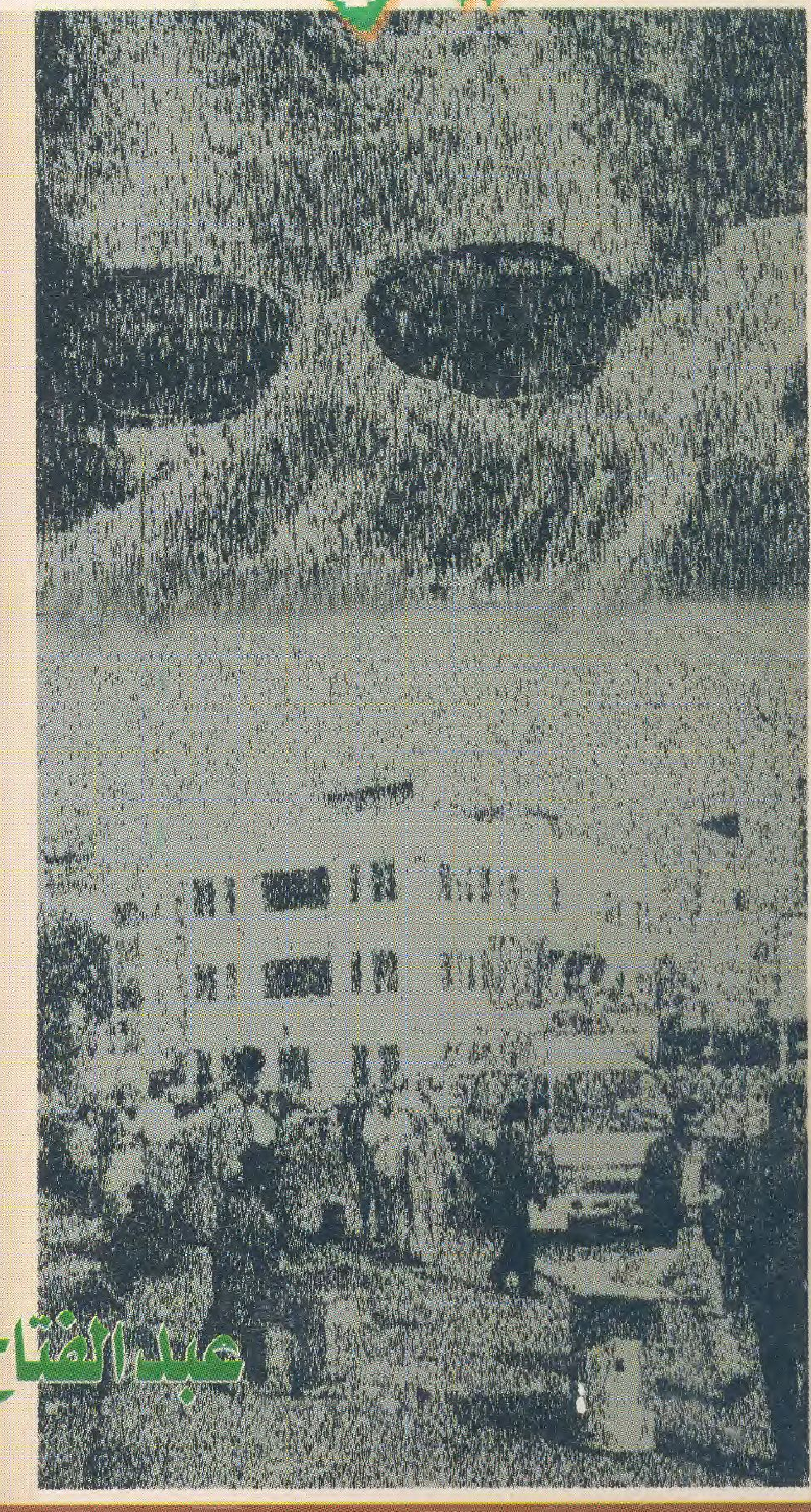
المجلس الأعلى للثقافة



بحث الأنساق الخطابية

لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان



عبد الفتاح الحجمري

اهداءات ٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة

المجلس الأعلى للثقافة

تخيل الحكاية

بحث فى الأنساق الخطابية

لرواية (مالك الحزين)

لإبراهيم أصلان

تـــأليف

عبد الفتاح الحجمرى



١٩٩٨

أصل هذه الدراسة فَصْلٌ من رسالة جامعية قدّمت من طرف الباحث لنيل دبلوم الدراسات العليا فى اللغة العربية وآدابها (تخصص أدب حديث) بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط تحت إشراف الأستاذ / محمد برادة ونوقشت من طرف لجنة تتكوّن من الأساتذة :

ذ . احمد اليبوري (رئيسا)

ذ . محمد برادة (مشرفا ومقررا)

ذ . محمد الدغمومي (عضوا) .

وقد نال صاحب الرسالة بعد المناقشة والمداولات الشهادة المشار إليها بميزة : حسن جداً .

إلى آمنة ،
زوجتى ...
« أعلم أن الزمن
له اسم آخر
غير اسمك »
. راينر ماريا رلكه .

تقـــــديـــم

يمكن القـول ، أن الســرديات ، كتـصور مـعـرفى ، تمثل البـعد المنهـجى لمختلف التحاليل النظرية التى تتعلق بالخطاب السردى ، وهذا ما يثبت ارتباط السـرديات بتحليل الخطاب وانخراطها ضمنه اسهاما فى صوغ مقترح نظرى للبحث فى مكوّنات السرد وطرائق تشكل أنساقـه واوالياته ، هذا المقترح هو ما أغنى السـرديات وأكسبها طابعـا شموليا على الرغم من اختلاف اتجاهات تحليل النصوص السـردية تأكـيدا لأهمية المستويات التطبيـقية التى بلورتها فى تعيينها للعناصر البنائية وطرائق انتاجها للمحكى وللسرد .

ويأتى الاهتـمـام بالسـرديات فـى هذه الدراسة لقـدرتهـا على صـياغـة مفاهيم دقيقة ومحددة فى التحليل ، ولقدرتها أيضا على فهم خصوصيات السـرد الأدبى ضمن سـيـاقه الثـقـافى والمعرفى العام ، ولذلك ركـزت هذه المقاربة على تناول أنسـاق خطابية محددة : السارد ، الزمن والفـضاء ، اللغة الروائيـة ، وفـى نص روائى محـدد : رواية (مـالك الحزين) لإبراهيم أصـلان (*) بغية تدقيق مجال التحليل ونتائجه .

من هذا المنظور ، تعتبر دراسة هذه الانساق الخطابية مجرد خطوة أولية لدراسة أشكال السـرد المتنوعة والمتـعددة ، وهى بذلك تستـدرج خصوصـية الكتابة الروائيـة فى بحثها عن أشكال حكائيـة وتخييلية جـديدة قادرة على مواكبة تحولات الواقع والراهن .

وتلك بعض أسئلة القراءة والكتابة كما تعرض لها هذه الدراسة .

(*) إبراهيم أصلان : مالك الحزين ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط 1 ، 1983 .

الفصـــل الأول

السارد والصوت السردى : تأطير نظـرى

يعرف مجال الاهتمام بالسارد أهمية مركزية سواء على المستوى النظرى أو التطبيقى ، اهتمام متنوع سواء فيما يخص وجهات النظر التى تنطلق من جملة ثوابت وتطبيقات افرزها التأمل الدراسى وتميز الاختصاصات وفق تكامل يحاول تعميق معرفة طرائق اشتغاله فى النص الروائى ، وبهدف فهم أفضل للمشاكل العامة التى يطرحها مجال توظيفه كمحفل سردى ذى وظائف ومواصفات خاصة يجدر بنا التمثيل لها والكشف عن ابعادها كانتظامات تسمح بوجود بنية سردية ونظام للحكاية ومنطقها الدال على حضور السارد كذات متحكمة فى توجيه مسار الحدث / الأحداث وتحققها الاحتمالى ، وهذا ما يوفره لنا مجال الاهتمام بالسارد ضمن النمط التواصلى الذى تؤشر عليه علاقة هذا السارد ببقية المكونات الروائية . ذلك أن صورة السارد وصورة القارىء « خاصتان بكل عمل يقوم على التخيل » (1)

لقد ابانت الدراسات السردية ، عبر مختلف مراحل تطورها ، عن اهتمام بالغ ومتزايد بقضايا السارد ووظائفه وتمظهراته المختلفة فى النصوص السردية ، كما حاولت نفس الدراسات تقديم العديد من التصورات التى توضح الدلالات الموازية لتوظيف السارد والصوت السردى ، كما تناولت بالدرس علائقه مع بقية المكونات النصية الأخرى كالفضاء والزمن والشخصيات مثلا . . .

وتستند الدراسات السردية على قاعدة أساسية ومركزية للبعد التوظيفى للسارد فى النص الروائى ، كما تستند على مقصدية هذا التوظيف والتحقق الغرضى الذى يرافق هذا التوظيف بما أنه المقام الرئيسى الذى تصلنا عبره أحداث الرواية وتفاصيلها ، إذ لا بد من وجود سارد للنص يؤطر الحدث ويقدمه ، يركب وجهة النظر ويوزع عناصرها ، ويختار المعطى الأولى لبناء النص ، أى أن

السارد ، بتعبير آخر ، يمتلك وعيا مباشراً بتفاصيل عالمه الحكائى ، وعيا يمكن من تحديد الأجراءات التى يحكى ويعرض عبرها الحكاية فى ارتباط بغايات وجهة النظر أو المنظور والمسافة التى يخلقها إزاء واقع الحكاية واحتماليتها ، ويظل وعى السارد ، من هذا المنظور ، عنصراً منظما يتلاءم والمنظورات الممكنة التى تحدد عناصر المحكى ، إنه أطار عام لتناول الصيغ التى ترتبط بالعالم الحكائى وتجعلنا ندركه بوعى غير بعيد أو منفصل عن وعى السارد ، وهذا إذن ، توجه اختيارى نتعامل به مع السارد كنسق خطابى استنادا على الوظيفة التى يقوم بها ، واستناد أيضا على شبكة المكونات التى ترتبط به والهادفة لخلق انسجام نصى له ما يبرره ويؤكد على منطقيته ووظيفتيه ، من هذا المنطلق ، ليست الأحداث المروية هى التى تهم ، ولكن المهم هو الطريقة التى عرفنا السارد بواسطتها على تلك الأحداث (2) .

يمكن للسارد ، باعتباره نسقا خطابيًا ، من استيعاب وفهم تصور معين ومخصوص لتقديم المعرفة الروائية ، ومن المؤكد أن هذا النسق يخضع لوجهة نظر هذا السارد ، أى أنه يقيم (ويقوم) على علاقات بين توظيف تلك المعرفة وبين طبيعتها كاطار ثابت يتيح التعبير عن موقف أو سلوك أو فعل معين . . . ، وهكذا يمكننا التمييز ، بناء على ما سبق ذكره ، بين بعدين متكاملين : بعد يمظهر السارد على مستوى البناء العام للنص الروائى ، وبعد يمظهره على المستوى الوصفى كاجراء يمكن من تحديد وظائفه ، ويعمل البعدين معا على تنظيم شكل الخبر الروائى إن على مستوى كيفية الصياغة ، وهو المستوى الذى يحيلنا على ما يمكن تسميته « ببيان مقدرة السارد » ، أو يحيلنا على مستوى كيفية التقديم ، وهو المستوى الذى يمكن تسميته « ببيان الأداء أو العرض » ، ولذلك فان محاولة تعميق مختلف الوظائف التى تسند للسارد ترتبط بالتحققات النصية وعلاقاتها بسياقات الحكاية ونسيجها العام ، وتسمح هذه المحاولة بالتعرف على الوضع الذى يمكن من انجاز متوالية لهذه الوظائف واستخلاص الدلالات التى ترافق هذا البرنامج والافتراضات التى يستند عليها ، ومن ثم ،

وإذا كان البحث فى وظائف السارد يعني البحث فيما يميز نظام القصة ، فإنه بحث يسائل أبعاد تلك الوظائف ومسار السارد ضمن قواعد الاشتغال الداخلية للقصة التى يتكفل بحكيها ورصد تحولاتها وأفعالها .

ويرتبط حضور السارد فى النص الروائي بجملة من القرائن التى تجعل هذا الحضور مرتبطا بدوره باختيارات لها دلالاتها على مستوى البناء العام للنص ، اختيارات تركيبية تنطلق من حدود التوظيف فى حدها الأدنى وتلامس حدود التضمير فى بعدها الأقصى ، مشكلة بذلك خصائص عامة على المستوى الإنجازى للنمط التواصلى وسياقاته الخطابية . تلك السياقات التى تفترض انجاز معيار أولى لتمظهرات السارد ضمن بنية الخبر الروائى اعتباراً للتصويغ النظرى الثابت والذى يحيل على الإقرار الإ لزامى لقضية « ضرورة توفر كل نص على سارد يوجه الأفعال ويساعد على نمو الحدث الروائى » ، فما من دراسة إلا وتطرح كموضوع لها (من جملة موضوعات أخرى) السارد ، بل إننا نلاحظ أن تلك الدراسات وضعت على رأس اهتماماتها هذه المسألة وفق أسس نظرية عامة ومبادىء تحليلية ركزت هدفها فى التعامل مع السارد ضمن الحدود التى نعرض لاهمها فى الفقرات الآتية :

« لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد » (3) ، يندرج هذا المقول لـ (رولان بارت) ضمن حديثه عن (التواصل السردى) الذى يؤكد عبره على أهمية حضور السارد والقارىء فى العمل الأدبى ، ويبدو أن التساؤل المفتوح الذى طرحه (بارت) : من هو المانح للسرد ؟ قد حاول فى حدود ثلاث تصورات أن يبلور المنظورات التى تبرمج حضور السارد ضمن المحكى وتبيان الفروقات التى يشدد عليها كل تصور على حدة : وهكذا ، يستند التصور الأول على اطروحة الشخص (بالمعنى النفسى للكلمة) التى ترتبط بالمؤلف ، والسرد هنا (ولا سيما الرواية) ليس سوى تعبير عن « أنا » خارج عنه (4) ، بينما يجعل التصور الثانى من السارد وعيا كلياً لانه داخلى بالنسبة لشخصياته (لانه يعلم ما يجرى داخل اعماقها) وخارجى (لأنه لا يتماهى أبدا مع هذه الشخصية

أو تلك) (5) ، أما التصور الثالث (تصور هنرى جيمس وسارتر) ، فينص على أن السارد ملزم بان يتوقف فى سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته ، فكل شيء يجرى كما لو أن كل شخصية هى بالتناوب مرسلة للسرد(6) ، بيد أن هذه التصورات تظل ، عند التأمل تنظر إلى السارد والشخصيات كأشخاص حقيقيين « أحياء » بينما يرى « بارت » ، من وجهة نظره الخاصة أن السارد والشخصيات هى « كائنات من ورق » ، وهذا ما يفضى إلى نتيجة منطقية لا يلتبس فيها المؤلف (المادى) لسرد ما مع سارد هذا السرد (7) ، ومما لا شك فيه أن هذا التصور يكشف عن جملة من الخاصيات التى تميز حضور السارد داخل النص الروائى فى علاقته الجدلية مع مكونى القارىء والمؤلف كما أنه تصور نعتقده ضروريا لتحديد الإطار العام للتحليل بشكل مفصل ، والتأكيد على أهمية قضاياه التى تنبثق من منطلق نظرى يؤشر على المكانة التى يحتلها فى دراسة الخطاب الروائى وتحليله باعتباره نسقا خطابياً تخييليا ضروريا لبناء عناصر ذلك الخطاب ، والتشخيصات الممكنة التى يحيل عليها ، والحوافز المؤطرة لها ومنطق الحكى الذى يضبطها .

وإذا كنا فى الفقرات السابقة قد تساءلنا عن حدود العلاقة التى تربط السارد بالمؤلف ، فتلك خطوة أولية تعلن عن توجه مركزى يتمثل فى كون المؤلف هو الذى يهب لغة التخييل المحيرة وحدتها وعقدة تلاحمها وسبكها فى الواقع (8) ، وهكذا ، حينما يكون المؤلف واهبا ومانحا ، فإنه يكون فى نفس الآن مبدأ لتجميع الخطابات وكأصل ووحدة لدلالاتها وبؤرة لتماسكها (9) ، ويقرن (لينتفلت) فى تحليله المؤلف الواقعى بالقارىء الواقعى ، مُؤكّدا أنهما ينتميان معا إلى العالم الخارجى للعمل الأدبى ، وبما أن تصور (لينتفلت) وتصنيفه يخضع للتصور التداولى للخطاب التخييلى ، فإنه ضرورة لتعميق ، أو على الأقل ، تحديد بعض مظاهر السرد ، تلك المظاهر التى تجعلنا ونحن نقرأ عملا أدبيا تخييليا لا ندرك الأحداث التى يصفها ادراكا مباشرا ، ففى ذات الوقت الذى ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضا ، وإن بكيفية مختلفة ، الإدراك

الحاصل عنها لدى الذى يحكيها (11) وإلى جانب المؤلف الواقعى يتعامل (لينتفلت) أيضا مع مستوى المؤلف المجرد الذى يعتبره منتج العالم الروائى ، ويقابل هذا التصور تصور (واين بوث) بخصوص المؤلف الضمنى Auteur Implicite أو (الانا الثانية) للمؤلف ، وما من شك فى أن الاختيارات التى قدمها (واين بوث) فى دراسته : « المسافة ووجهة النظر : محاولة للتصنيف » (12) تقدم لنا تصورا ممنهجا وغنيا فى تنويعاته على مستوى البسط والعرض ، وهذا ما يتيح للدارس امكانية استيعاب جل الأبعاد التى تطرحها هذه الظاهرة ، انطلاقا من وجود ساردين يشتركون فى التمثل الحكائى وساردين آخرين يقصون من هذا التمثل ، ومن ثمة فان الساردين الأوائل يختلفون دائما عن المؤلف الضمنى الذى يتقلد بمسؤلية تواجدهم ، أما الساردون الآخرون فانهم لا يختلفون عن المؤلف الضمنى (ص 92) ، ويشكل هذا الطرح (لواين بوث) ميزة أساسية تساهم فى تنمية مختلف التصنيفات التى تنتج عن هذا الطرح الذى يميز بين :

1 – المؤلف الضمنى Auteur Implicite (الأنا الثانية للمؤلف) : حتى فى الرواية التى لا يمثل فيها أى سارد ، فانها تفترض صورة ضمنية لمؤلف مستتر داخل الكواليس باعتباره مخرجا للمشهد أو عارضا للدمى ، أو كما يقول جويس ، باعتباره إلاها يقلم اظافره فى صمت ولا مبالاة ، هذا المؤلف الضمنى هو دائما مختلف عن « الإنسان الواقعى » . . . ، فكل رواية تنجح فى دفعنا إلى الاعتقاد بوجود مؤلف نؤوله كنوع من « الانا الثانية » . . . ، وفى الحالة التى تحيل فيها الرواية صراحة على هذا المؤلف ، فإننا لا نسجل أى اختلاف بينه وبين السارد الضمنى غير الممثل .

2 – الساردون غير الممثلين Narrateurs non représentés : فى التخيل ، ما أن نلتقى بـ (أنا) (ضمير المتكلم) حتى نعرف أن هناك طيفا فعالا Esprit actif سيتوسط (ص 94) بيننا – نحن القراء – وبين الحدث . . أن الكاتب الضمنى « الانا الثانية » يتقلص إلى بناء ينجزه ذهننا

بمساعدة عناصر الحكاية المنقولة . وإذا كان أحد هذه العناصر يحيل علنا على سارد مدمج فى الحكاية ، فان ادراكنا للمؤلف يحدث جزئيا من الطريقة التى تقيم بها (الانا) الحاضرة le je présent علاقتها مع ما تعلن عرضه ، وحتى متى كانت ال / أنا وال / هو il هكذا مبتدعين ، يرتبطان بالمؤلف نفسه – فيلدينغ ، جان اوستن ، ديكنز ، ميريد يث – فأنه يمكننا دائماً أن نقوم بالتمييز بين السارد وبين المؤلف الضمنى .

3 – الساردون المثلون : Narrateurs représentés : إلى حد ماحتى السارد الأكثر اختفاء ، هو « ممثل بمجرد حديثه عن نفسه بضمير المتكلم (ص 95) أو بمجرد أن يقول لنا ، مثل فلوبير : « نحن » فى قاعة الدرس حينما دخلها شارل بوفارى ، غير أن عددا من الروايات تمثل ساردها بطريقة أكثر اكتمالا ، فيصبح السارد هى بعض الأعمال ، شخصية مركزية تتمتع بطاقة فيزيقية كبيرة ، فكرية واخلاقية . . . ففى أعمال من هذا النوع ، فأن السارد عموما مختلف عن المؤلف الضمنى الذى يخلق هذا السارد ، وبمعنى ما ، فان أى خطاب ، كل حركة هى سردية ، فنجد فى أغلب الأعمال ساردين مختفين Ca-mouflés . . . ، فهم متواجدون لتلقين الجمهور ما يجب عليه معرفته ، فى حين يظهر انهم فقط يلعبون أدوارهم . أن الأكثر أهمية من الساردين غير المعلن عنهم هو دائماً تلك « الأوعاء البؤرية » Consciences Focales بضمير الغائب والتى عبرها يصفى المؤلفون محكياتهم .

وهكذا مكن هذا الملمح (واين بوث) من الإضافة إلا أن من بين الساردين المثلين – سواء كانوا « عاكسين » Réflécteurs بضمير المتكلم أو بضمير الغائب – أن هناك النوعان التاليين :

أ – الملاحظون الخالصون : purs observateurs

ب – الفواعل الساردون : Agents narrateurs ، والذين يمتلكون تأثيراً ملموساً على مجرى الأحداث (ص 97)

بهذا التصنيف الثلاثى (المؤلف الضمنى - الساردين غير الممثلين - الساردون الممثلون) استطاع (واين بوث) أن يؤالف بين عدة مستويات ويقيم تدليلا واضحا عن التداخلات الممكنة بينها مفسرا وموضحا كل المسائل المنهجية الناجمة عن هذا التصنيف . ومن القضايا المبدئية التى أشار إليها (بوث) فى شكل مساهمة تحليلية ، تعرضه لتمظهرات الساردين الملاحظين (بضمير المتكلم أو الغائب) الذين يروون حكايتهم أما حسب طريقة المشهد Scéne ، وأما حسب طريقة الملخص Sommaire ، أو حسب ما كان يسميه (لوبوك) « باللوحة » Tableau ، أو أنهم غالبا ما يمزجون بين الطريقتين معا (ص 97) ولذلك ينبغى على الساردين أن ينقلوا الحوارات أو أن يدعموها بـ « اشارات مشهدية » Indications scéniques ووصف للديكور ، وهذا تمظهر أول يخص الساردين والملاحظين ، بيد أن هناك مقتربا انجازيا أخرا يستند عليه (بوث) يميز ، هذه المرة ، بين الساردين والعوامل الساردين ، هذا التمييز الذى يتقاطع مع تمييز آخر يفصل بين الساردين الواعين باعتبارهم كتاباً ، وبين الساردين أو الملاحظين الذين (نادرا ، أو بالأحرى ابدا) يتحدثون عن عمل الكتابة الوحيد الذى ينجزنونه ، أو يبدو أنهم لا يعرفون أنهم يكتبون ، يفكرون ، يتحدثون ، أو « يصفون » filtrent عملا أدبيا (ص 99)، وبهذه الاعتبارات ، يعرض (بوث) لمسألة « المسافة الجمالية » Distence Esthétique ، ذلك أن جميع الكتب التى نقرأها تشتمل على حوار ضمنى بين المؤلف السارد ، الشخصيات والقارىء ، وكل واحد من هؤلاء الأربعة يمكن أن يتطابق مع الأخر ، أو يدخل معهم فى تعارض تام بخصوص أى نمط من القيمة أو الحكم : أخلاقيا ، فكريا ، جماليا وحتى فيزيقيا (ص 100) من هنا تأخذ هذه الاعتبارات أهميتها وشرعيتها مع هذا الرابط الجدلى المتحكم فى اختيار أنواع المسافات الجمالية القائمة بين السارد والمؤلف ، وبين المؤلف الضمنى والقارىء والشخصيات ، أن إيلاء هذا الاهتمام الخاص لتلك المسافات لا يخرج عن إطار التساؤل عن الجهد المبذول من قبل المؤلف ذاته لكى يحافظ على « الايهام الواقعى » أو يدمره ، وهكذا نجد

أنفسنا أمام تحقيقات وتنويعات للمسافة قابلة للأغناء والتطوير اعتماداً على ما يقدمه الأفق التحليلي من معطيات متنوعة ، ويركز مسار تلك التنويعات على خمسة عناصر تكمن فائدتها فى كونها تمنح للسارد مكانة مركزية جاعلة منه مكوناً تركيبياً يستند على أنواع المسافات التالية :

1 – يمكن أن يكون السارد على مسافة طويلة أو قصيرة من المؤلف الضمنى ، وقد تكون هذه المسافة أخلاقية ، وقد تكون ثقافية ، وقد تكون أيضاً فيزيقية أو زمنية : إن أغلب المؤلفين بعيدون عن السارد ، حتى إن كان أكثر معرفة ، لانهم يعرفون ، حسب أية ترجيحية ، كيف « ستدور الأشياء » فى نهاية الأمر ، الخ . . (ص 101) .

2 – يمكن أن يكون السارد على مسافة طويلة أو قصيرة من الشخصيات ضمن الحكاية التى يحكيها (101 – 102) ، وبإمكانه أن يكون مختلفا عنها ، اخلاقياً ، ثقافياً وزمنيًا مثلا .

3 – يمكن للسارد أن يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من المعايير الشخصية للقارىء فيزيقيًا وانفعالياً ، أخلاقياً وانفعاليًا . . (102) .

4 – يمكن للمؤلف الضمنى أن يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من القارىء ، ويمكن لهذه المسافة أن تكون ثقافية أو أخلاقية الخ ، ومن جهة نظر المؤلف ، فان القراءة المتوجة بالنجاح ، ستقلص إلى درجة الصفر المسافة التى – ضمن كتابه – تفصل المعايير المهيمنة لمؤلفه الضمنى عن معايير القارىء المفترض (103) .

5 – يمكن للمؤلف الضمنى (والقارىء) أن يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من الشخصيات الأخرى (ص 104) .

من المنطقى أن تقود هذه الأنواع تحليل (بوث) إلى الإشارة لوجهة النظر فى التخييل وما تتميز به تبعاً لتميز مستوى تلك الأنواع ومتطلباتها النصية ، فوجهة النظر هاته ، يقرنها (بوث) بالسارد باعتباره موضوعاً للثقة

Digne de confiance حينما يتحدث أو يتحرك فى توافق مع معايير العمل الأدبى (المعايير الضمنية للمؤلف) ، والسارد المجرد من هذا الاعتبار Indigne de confiance فى حالة العكس (ص 105) .

ويرتبط حضور السارد عند (فولفغانغ كايزر) بالقارىء ، لانهما عنصران اساسيان مكونان " للعالم الشعرى " وبناء على ذلك ، فأن جميع مؤلفات فن المحكى تتضمن ساردا ، الملحمة مثلها فى ذلك مثل الخرافة ، والقصة القصيرة وكذلك الحدوثة ، ويستند هذا الاختيار المنهجى عند (كايزر) على منطلق مركزى وعلى اعتبارات نظرية تفسح المجال لتحديد جملة من العلائق التى يترصدها السارد باعتباره محفلا تخييليا غير منفصل او مستقل عن معرفة تفاصيل الحكاية ووجهة النظر أو المنظور الذى تعرض من خلاله والذى يخلق الايهام بحقيقة هذه الحكاية وواقعتها ، فليس السارد أبدا هو المؤ لف ، ولكنه دور un rôle مبتكر ومتبنى من قبل المؤلف (13) ، ولعل هذا المنطلق هو الذى مكن (كايزر) من الوصول الى نتيجتين مركزيتين ، النتيجة الاولى يعتبرها سلبية حينما يقر بأن : سارد الرواية هو المؤلف (14) ، بينما يعتبر النتيجة الثانية إيجابية فى حدود أنها تعتبر كذلك : السارد شخصية تخييل تحول إليها المؤلف (15) ، هذه إذن بعض المنطلقات العامة التى يحلنا عليها (كايزر) عبر صيغ متعددة تستهدف جلها فهما أوليا لعلائق السارد بالمؤلف من مواقع مختلفة ومواصفات تؤشر على طبيعة تلك العلاقة التى تجعل السارد الروائى نظيرا للاله (او للالهة) العالم (ين) بكل شىء والحاضر (ين) فى كل مكان . . . إنه بذلك الخالق الاسطورى للعالم (16) .

إن السارد مالك مجرد للزمن والفضاء ، فهو يستطيع أن يقوم بما يقوم به الفكر ويمسرح دون أن يعوقه أى عائق واقعى ، ويشخص دون أن تكون لديه استحالة فيزيقية ، ان السارد يمتلك جميع القدرات الطبيعية والنفسية ، وتلك شروط أساسية ، بل وربما طبيعية ، لحضور السارد ودوره فى بناء العالم الداخلى للحكاية وتوسيع علائقها بناء على منطقية هذا الحضور الذى يفرض

نفسه علينا ، نتيجة مايتوفر عليه السارد من قدرات وإمكانات تخصص وضعه ، وتحدد علاقاته ، ودوره ، ووظائفه ، وتلك إعتبارات إضافية واجراءات يعرضعها (كايزر) فى بحث يعد من أهم البحوث التى أعتنت وحصرت أفق بحثها فى إشكالية السارد وما يترتب عنها من خصائص ومغيرات تمس أساسا منطق الشكل الروائى .

تنتظم إذن ، علاقة السارد بالمؤلف كشرط مكون ومميز لهذا النص الروائى أو ذاك ، ضمن علاقة التناظر التى يعكسها بين بنية العالم الواقعى وبنية العالم النصى ما دامت واقعية النص تكمن أساساً فى الأثر الواقعى الذى يولده ويعكسه هذا النص ، وعلى هذا النحو ، فان تصنيف السارد الذى اقترحه مثلاً (Jerzy pelc) يقر هو الأخر بناء على العديد من التحديدات والخصائص ، بالتقابل بين المؤلف والسارد ، هذا التقابل الذى يرفضه النقاد البنيويون أمثال (ر . بارت) ، (ل . دولوزيل) وإلى حد ما (ت . تود وروف) فضلاً عن (كورودا) (17) ، ولذلك ، وخلافا لما يعتقده منظرو الأدب بخصوص السارد الذى هو ليس مؤلف عمل معطى ، أى شخصا واقعيا ومجردا، ولكنه شخص ينتمى إلى العالم المشخص فى هذا العمل ، فخلافا لهذا الرأى ، يعتقد (J . pelc) بأن السارد هو دائماً الشخص الذى ينجز بالفعل السرد ، وفى كل مرة يحكى فيها مؤلف العمل الأدبى فإنه يتحول إلى سارد (18) .

يبدو جليا ، بانطلاقنا فى البحث عن صلة السارد بالمؤلف ، مدى تنوع التحديدات النظرية التى تفرضها النصوص الروائية نفسها ، بما أنها نصوص تخييلية ، وهكذا يتضح لنا فى حدود ما وصلنا إليه فى تحليلنا من عرض وبسط لتلك التحديدات ، أنها تلقى الضوء على جانب مهم من صورة السارد ، ومن ثمة فأنه (أى السارد) يدخل ضمن محور التواصل بين المؤلف – القارئ ، إنه صورة للتناوب Relais بين المؤلف والنص ، ولكنه أيضا العلامة البلاغية ، اللفظية ، ولنقل العلامة المرجعية للمؤلف (19) .

لا ريب أن التسليم بعلاقة المؤلف بالسارد ، سواء أكانت علاقة ضمنية أم علاقـة جليـة ، فـانهـا تجـعل من المؤلف المؤهل الأول لبناء عـالم الرواية وكونـهـا التخـييلى ، وتجعل منه أيضاً المكون الوحيد لمسارات الأحداث ، فى حين يظل السارد الذات التى تنجز وتتمم تركيب هذا العالم ، ولذك غالبا ما طرح هذا الشرط العام العديد من الصعوبات التى تمس قضية التجنيس بخصوص الفصل بين الجنس الروائى كجنس تخييلى محض ، وبين الجنس الاوطوبيوغرافى الذى يستند على التصريح الواضح بتطابق الذات الكاتبة مع الذات الساردة (20) لتظل بذلك العلاقة بين المؤلف والسارد علاقة مركبة تلعب فى نفس الأن على التطابق ، التماثل ، والاختلاف ، التقابل ، التعاطف ، النفور ، السخرية ، التجاوز الادراج ، الاقصاء ، المشابهة والتجاور باعتبارها توترات جدلية ممكنة بين تنظيم من قبل المؤلف للعالم السميائى واتمام هذا التنظيم من قبل السارد أو الساردين (21) .

تأسيساً على الاعتبارات السالفة والتى حاولت الاعتناء بطبيعة العلاقة التى تربط السارد بالمؤلف - رغم أنها علاقة تتصل بجوانب متعددة تستلزم وقفه خاصة للمساءلة - يمكننا القول أن أساس التعامل مع السارد يعبر عن الملمح الذى أشارت عليه تلك الاعتبارات السالفة الذكر باعتبارها منطلقا للطبيعة الموضوعية أو الذاتية التى نحصل عليها عن العالم المتخيل (22) وذلك استنادا على اعتبار « السلطة » التى يمتلكها السارد بموازاة الموقع الذى يحتله داخل النص الروائى ، فالسارد هو الذى يجسد المبادىء التى ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية ، وهو الذى يخفى أفكار الشخصيات أو يجليها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره « للنفسية » ، وهو الذى يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكى ويختار التتالى الزمنى أو الانقلابات الزمنية ، فلا وجود لقصة بلا سارد (23) .

وهكذا تشكل « سلطة » السارد أحد العناصر التى تنوع فى اختياراته وتمثيلاته المعرفية ، وتلك خاصية ومحصلة أولى ترتبط بدرجة حضوره وفاعليته

فى تركيب عناصر الحكاية أو القصة وخلق أنماط خيالية من الواقع ليكون بذلك السارد شرط وجود المنظور السردى إن تأكيدا أو مطابقة تتجاوز حدود البنية النصية لتتحد بالمعيار الوظيفى العام والذى يسعى إلى تحقيق المعادلة التى تميز الكتابة الروائية فى ارتباطها بالتوجه المرجعى وما يعكسه هذا الارتباط من تحقيقات احالية قادرة على منح صفة « المعرفة » لهذه الكتابة ، وعلى الرغم من ذلك ، لا يمكن أن تكون درجات حضور السارد شديدة التنوع ، لا لان تدخلاته ، كما ذكرنا ، يمكن أن تتفاوت فى درجة الكتمان ، بل كذلك لان للقصة وسيلة إضافية لجعل السارد حاضراً ، وتتمثل فى إبرازه ماثلا داخل العالم المتخيل (24) .

تتصل معرفة السارد جدليا « بعلم السارد » بناء على المنظور الذى يقترحه (تود وروف) باعتباره عنصرا يحقق حضورا متميزا لهذا السارد وفق طابع ازدواجى يميز ويقابل ، بصفة عامة بين السارد الكامل المعرفة والسارد الذى تكون معارفة محدودة ، ولذلك يعتبر هذا الطابع الازدواجى لحضور السارد إجراء نظريا لتحديد تجليات الرؤية السردية التى تنوع طرائق صياغة الخبر الروائى ، هكذا إذن ، يورد (تود وروف) الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية : فالسارد يصف العالم الذهنى للشخصية من الداخل أو من الخارج ، وفى الحالة التى يندس فيها السارد فى ذهن الشخصيات ، فان هذا الإجراء يمكنه أن ينطبق على بطل واحد أو على عدة أبطال ، وحينما يتقلص الشك فى معارف السارد إلى حده الأقصى ، يمكننا فى هذه الحالة الحديث عن مؤلف (أو سارد) كامل المعرفة (25) .

ويرتبط تصنيف الرؤية مع طبيعة درجات « العمق » كطريقة يلجأ اليها المؤلف لتركيب معرفة وعلم السارد ، درجات تؤثر على التداخل المختلف للسارد (أو أيضاً زاوية رؤيته) : فهو لا يصف سوى السلوكات ويكتفى بالملاحظة ، أو يأتى بأفكار للشخصيات . . . أو يعطى لنا معرفة للصيرورة حيث تجهل

الشخصية كل شيء . . . ، ويمكننا التمييز أيضا بين أنماط المعارف المتضمنة : البسيكولوجية ، الوقائعية ، إلخ . . . (26) .

يمكننا أن نستنتج مما سبق ، أن عرض بعض هذه الإشكاليات نظرياً ضرورى قصد إبراز أبعادها المتضمنة على مستوى التحليل والدراسة ، وذلك بهدف التأكيد على دقة هذه الأبعاد وتمايزها استقلالا وتناسقاً مع المعطيات التى يقدمها المنظور السردى ، ولقد سبق (لجيرار جونيت) أن أكد على أن أغلب الأعمال النظرية حول هذا الموضوع (والتى هى أساسا أعمال تصنيفية) تعانى من خلط مقلق بين ما يسميه بالصيغة Mode والصوت Voix، أى بين السؤال : ما هى الشخصية التى توجه وجهة نظرنا فى المنظور السردى ؟ وبين هذا السؤال : من هو السارد ؟ أو لنقل بسرعة ، بين السؤال : من يرى ؟ والسؤال : من يتحدث ؟ ، وإذا كانت هذه الأسئة ترتكز على المسارات التى تسعى إلى تحديد الموقع وقبل ذلك نمط الحالة ، فانها تظهر لنا بان اشكالية السارد ترتبط أيضاً بالتقنيات السردية التى تحيط بنظام الحكاية وصيغها ، الأمر الذى يتطلب من الدارس والمحلل الاستناد على تحديد المنظور (أو المنظورات) ومجالاته (ها) فى هذا الخطاب الروائى أو ذاك .

من الممكن هنا ، وقبل تفصيل الحديث عن وظائف السارد وأوضاعه ، الإشارة إلى أن المنظور السردى وكما حدده (جونيت) يرتبط بالصيغة الثانية لتنظيم المعلومة Information التى تنتج من اختيار أو عدم الاختيار « وجهة نظر » مضيقة ، وكان هذا الامر من اكثر الامور التى تخص التقنية السردية (28) ، فوجهة النظر كمفهوم وكاداة اجرائية تحيل على العلاقة بين السارد والعالم المشخص ، إنها اذن مقولة مرتبطة بالفنون التشخيصية (التخيل ، الرسم التصويرى السينما ، وبدرجة أقل : المسرح والنحت والهندسة) ، إنها أيضا المقولة التى تهم أيضا فعل التشخيص بطريقة مختلفة، إنها فى حالة الخطاب الشخيصى ، وأما فى فعل التلفظ فى علائقه مع الملفوظ (29) ، وتمكن أهمية هذا التحديد الأولى فى كونه يوضح أن وجهة النظر تؤشر حاليا

على العلاقة التى تربط السارد بالعالم المشخص ، وبذلك شكلت مقولة الرؤية عند (تود وروف) المقولة الثالثة (بعد مقولة الصيغة التى تتصل بالعلاقة بين خطين زمنيين : خط الخطاب التخييلى وخط العالم التخييلى) والتى تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيل ، فالوقائع التى يتألف منها العالم التخييلى لا تقدم لنا أبدا " فى ذاتها " بل تقدم من منظور معين وانطلاقا من وجهة نظر معينة (30) .

تتعدد أشكال حضور السارد فى كل خطاب روائى تبعاً لتغير المواقع والافعال التى يمظهرها فى هذا الخطاب أو ذاك ، ويكشف هذا التعدد عن طبيعة المعرفة التى تظهرها الذات الساردة فى ارتباط بما يسمح به الصوغ النمطى لطبيعة الحدث ومواقع التلفظ ، ومن ثمة ، ترتبط اشكال حضور السارد بسياقاته الانجازية ومرجعية الاسناد القولى للخبر الروائى ، ولذلك غالبا ما نجد انفسنا امام تصنيف يستجيب لمعطيات تحددها طبيعة " رؤيات المحكى " ولقد سبق (لجان بويون) (31) ان وضع تصنيفا لتلك الرؤيات ، ويأخذ تصور (بويون) ابعاداً منهجية طورت خصائصها لما اتسمت به من مصداقية وقوة اجرائية تخص اساساً الرؤية السردية ، وعلى هذا التصور اعتمد (تود وروف) فى مؤلفه (الأدب والدلالة) مع ادخال تغييرات قليلة عليه لم تؤثر على النماذج الثلاثة التى أوردها (بويون) على النحو التالى :

1 – السارد > الشخصية . (الرؤية " من الخلف ") ، وعادة ما يستعمل المحكى التقليدى هذه الصياغة ، ويعرف السارد فى هذه الحالة اكثر من الشخصية .

2 – السارد = الشخصية . (الرؤية " مع ") ، ويرد أيضا هذا الشكل الثانى فى الادب . خاصة فى الفترة المعاصرة ، وفى هذه الحالة ، يعرف السارد نفس ما تعرفه الشخصيات ، فلا يمكنه تقديم تفسير لاحداث قبل ان تجدها الشخصيات .

3 – السارد > الشخصية . (الرؤية « من الخارج » ، وفي هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرفه الشخصية ، بحيث يمكنه أن يصف فقط ما نشاهده أو نسمعه . . . الخ) .

ومما هو جدير بالنظر أيضا أن ما سعى إليه (جيرار جونيت) بناء على مقترحات (بويون) و (تود رورف) تميز بتجاوز التنو ع المفاهيمي « للرؤية » و « وجهة النظر » واستبدالهما بوحدة مفهومية يعضها (جونيت) موضع تساؤل وبحث ، ويتعلق الأمر بـ « التبئير » Focalisation بوصفها وحدة مفهومية اجرائية وأكثر تجريدا ، وإذا كانت (Micke Bal) . وقد أكدت في قراءتها لتصور (جونيت) على غياب تعريف مقنع لهذه الوحدة المفهومية (33) فاننا نلاحظ أن (جونيت) يستدرك نوعا ما هذا الأمر ويحدد ، بشكل أو بآخر ، ما يقصده بالتبئير بصفة عامة ، ويرتبط هذا القصد عنده باختيار أو انتخاب للأخبار السردى بالنسبة لما نسميه عادة « بالعلم الكلى » .

(فليس للمؤلف أى شى « يعرفه » لانه يبتدع كل شىء) ، وينبغى بالأخرى استبدال هذا المصطلح بالأخبار الكلى . . . (34) ، ويقدم (جونيت) تقسيما موازيا يجدر بنا أن نرصد معطياته فى العناصر الثلاثة الآتية :

1 – المحكى الغير مبئر ، أو التبئير الصفر : Récit non focalisé / Focalisation zéro وهو الصنف الذى عادة ما نجده فى المحكى التقليدى .

2 – التبئير الداخلى : Focalisation Interne ، سواء أكان تبئيرا ثابتا (« السفراء » ، حيث كل شيء يمر عبر strether) ، متحولا Variable كما فى « مدام بوفارى » حيث الشخصية المبئرة هى أولا شارل ، ثم إيما ، ثم أيضا ومن جديد شارل . . .) ، أو متعددا Multiple (كما فى روايات الرسائل حيث تتم إثارة نفس الحدث عدة مرات تبعا لوجهة نظر عدة شخصيات .

3 – التبئير الخارجى : Focalisation Externe ، حيث يتصرف البطل أمامنا بدون أن نكون دائما ناجحين فى معرفة أفكاره أو أحاسيسه (35) .

وإذا كانت لهذه التصنيفات شروطها العامة ، فانها تبرهن على أهمية اساسية تحيط ببعض أشكال حضور السارد والمنظور الذى تحصل عبره احتمالية الحدث ومساره السردى ، وليس ثمة شك ، أن التصنيف الذى اقترحه كل من Cleanth Brooks Robert Penn Warren´g سنة 1934 لا زالت قوته الإجرائية فعالة وذات قيمة ، ومن العلوم أن هذا التصنيف يرتكز على أربعة عناصر نوردها كالتالى : (36) .

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملحوظة من الخارج
السارد حاضر كشخصه فى الحدث	1 - البطل يحكى حكايته .	2 - شاهد يحكى حكاية البطل
السارد غائب كشخصه عن الحدث	4 - المؤلف المحلل أو العالم بكل شىء يحكى الحكاية	3 - المؤلف يحكى الحكاية من الخارج

ربما كانت أهمية هذا التصنيف فى كونه يقودنا إلى ملامسة مستويات أخرى يحققها حضور السارد عبر امتداداته المحورية التى تتجاوز لعبة « الحضور » و« الغياب » « الداخل » و« الخارج » لتكشف عن لعبة أخرى موازية تجعل من السارد قناعا لفظيا ورقاصا للكلام الاجتماعى الذى يحول إلى محكى ، كما تجعل السارد يظهر إما كأداة لسيد Maitre وأما كسيد على نفسه (ذاته) يكشف لعبة للعالم (37) . فليس من السهل إذن الحديث عن المظاهر الشكلية للسارد ، لأن حديثنا فى هذه الحالة سيكون عاما وربما غامضا فى غياب التحقق التحليلى الذى يضمن أهداف كل تصور هذا فضلا عن تنوع مصادر تلك التصورات التى تلزمنا حينما نعيد التفكير فى إشكالية السارد أن نأخذ أيضا بالاعتبار المظاهر الشكلية لقانونه الخطابى (38) ، هذا القانون الذى يقتضى الارتباط فى مستوى اضيق بالمؤلف كمحور وسائطى يظل اساسيا فى هذه

المرحلة من التحليل والتصنيف ، ذلك أن ارتداد السارد نحو المؤلف هو أيضا تقدم للمؤلف نحو السارد ، فالسارد يتمم لعبة القول التى تتموضع بين المؤلف والعالم (39) . وإذا كنا فى الفقرات السابقة قد حاولنا تقييم علاقة السارد بالمؤلف وما يتفرع عنها من آراء استجابة لطبيعة تلك العلاقة ، فاننا نجمل القول هنا مؤكدين على أن مفهوم المؤلف ينبغى أن يكون فى نفس الآن مجردا من الطابع المؤسساتى Désinstitutionnalisé ومحولا إلى مفهوم أجرائى ، إذ أن مفهوم المؤلف هو وساطة من جهة ، بين النص باعتباره نسقا (أو مجموعة انساق) من قيم السارد أو الساردين . . . ، ومن جهة أخرى ، بين قيم المؤلف نفسه (40) ، هذا المؤلف الذى يدعوه (كريزنسكى) بالسارد السيميائى ، أى المنظور المركزى لكل موجهات السرد (41) ، ويظل تصور (كريزنسكى) هذا قابلا للتطبيق ضمن حدود الإسهام الكبير الذى بلوره على هامش تثبيت قاعدة للتعامل مع هذا السارد السيميائى باعتباره ذاتا مكتشفة Sujet découvreur للعلامات ومرسلها (42) ، و هذا ما مكن (كريزنسكى) من تحديد شكل آخر لعلاقة المؤلف بالسارد ضمن الاتجاهين التاليين : يتموضع المؤلف فى نقطة انبثاق الذات التى تتضمن وتوجه الاختيار النوعى لنموذج معين من السارد ، وبين السارد إذ يتم اختياره بواسطة حركية أو سكونية كلامه والذى يفرض على المؤلف قيدا للفردية التى تحول التمثيل و على الأقل ، أكثر جدية ، أى أنه يستند أكثر على العلاقات الاختلافية للموجهات Modalités السردية داخل النص (43) . يتضح إذن أن التصور الذى يقدمه (كريزنسكى) يتضمن أيضا (ويؤكد على) علاقة السارد بالمؤلف ، تلك العلاقة التى تستند على تصور عام بحيث يصير بالإمكان تعميمها على مختلف القضايا التى تطرحها وضعية السارد كخطوة ضرورية لتحليل تمظهراته كنسق خطابى وضبط علائق مكوناته ، بناء على ذلك يتخذ (كريزنسكى) موقفاً يجعل من السارد (أو الساردين) الوجه المضاعف للمؤلف كوسيط ومبدع ووعى مرمز Conscience

Symbolisante ، ليلعب المؤلف فى مقابل السارد دور المنتخب والمخرج لنوعية خاصة من القول Dire (44) .

ربما ندرك الآن بشكل أفضل مدى أهمية الاعتناء بدراسة السارد ومدى قيمة الطروحات النظرية التى تواكب تمظهراته ، وبما أن الأمر يتعلق هنا بتحديد وظائف السارد وأشكالها المتنوعة ، فأننا نؤكد أن العرض السابق لا يهدف انجاز طرح نظرى منفصل عن التحديد الوظائفى للتحليل ، ولكنه يعمل ، بشكل أو بآخر ، على انجاز تصنيف يستند بدوره على طرح نظرى – ليس هو بالطرح الوحيد والتام – يقودنا إلى إدراك وترتيب تلك الوظائف وفق الافتراضات الممكنة التى تتناسب مع حضور السارد داخل النص الروائى . ادراكا منه باهمية تحديد (وجهة النظر) تبعاً لابسط الحالات التى يعرضها السرد التخييلى فى مختلف تفاصيله وجزئياته ، وبهدف إنجاز تصنيف ممكن لتلك الوجهة وأشكال حضورها فى كل تركيبه سردية ، يعمد (نورمان فريدمان) فى دراسة واضحه المعالم (45) على بسط ومقاربة ذلك التصنيف استنادا على التمَييز المحورى بين القول (Dire) والعرض (Montrer) فيصنف وجهات النظر حسب درجة « الموضوعية » التى يمكن لتلك الوجهات أن تتوصل إليها ، ويقدم لنا (فريدمان) مستويات متداخلة فيما بينها ويؤطر بعضها البعض ، وإذا كنا نرى أنفسنا ملزمين بعرض معطياتها ، فان ذلك نابع من قوتها الاجرائية والتصنيفية الخاصة ببعض الحالات التى يؤشر عليها حضور السارد ، وسوف نلاحظ ذلك التأكيد الاسنادى الذى يقوم بين السارد والمؤلف والمواقع المصاحبة له وما ينتج عن ذلك من خصائص دالة تؤكد بعض الفرضيات التى يستند عليها السارد باعتباره ، أولا وقبل كل شيء ، نسقا خطابيا ، ويقوم تصنيف (فريدمان) على الأوضاع الآتية :

1 – المعرفة الكلية للكاتب : ويمتلك الكاتب فى هذا الوضع وجهة نظر غير محدودة ، مصحوبة بعدم قدرته على التحكم فيها بشكل جيد ، وهكذا ترتكز هذه المعرفة الكلية على تدخلات المؤلف سواء كانت لها علاقة مع الحكاية أم لم تكن لها

2 – المعرفة الكلية المحايدة : أن طابع الحياد هو الذى يوجه هذه المعرفة التى تختلف فيها وجهة النظر عن الوضع الأول ، فالمؤلف يتحدث هنا بشكل لا شخصى وبضمير الغائب .

3 – الانا كشاهد : Le je Comme témoin ويتصل هذا الوضع لوجهة النظر بروايات ضمير المتكلم التى يختلف فيها السارد عن الشخصية

4 – الانا كمشارك : ويمثل هذا الوضع حالة الرواية التى يكون فيها السارد أيضاً هو الشخصية الرئيسية .

5 – كلية المعرفة المتعددة المنتقية Omniscience Multi Selective :

فى هذا الوضع ، لا يختفى الكاتب وراء (أنا) سارد أو شخصية رئيسية (كما فى الحالات 3 / 4) ولكن ليس هناك أى سارد ، فالحكاية تعرض مباشرة كما عاشتها الشخصيات ، أى كما انعكست فى وعيهم .

6 – المعرفة الكلية الأحادية الزاوية : وهذا هو الوضع الذى يركز فيه المؤلف على وعى شخصية واحدة ، وبذلك يتم التركيز على وجهة نظر واحدة بدل تركيب وجهات نظر مختلفة .

7 – الصيغة الدرامية – المسرحية : ويعرض هذا الوضع أفعال وأقوال الشخصيات دون الاعتداء بالأفكار والمشاعر التى ينبغى على القارىء أن يستخلصها من تلك الأقوال والأفعال .

8 – الكاميرا : وهو الوضع الذى يتم فيه نقل قطعة من الحياة ، كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم .

تقودنا هذه الأوضاع التى قدمها (فريد مان) ، باستنادها على التمييز بين (القول) و (العرض) ، إلى الوقوف عند معطيات منهجية أخرى تعتنى من منظورها الخاص بصورة السارد ، وتقدم ، فضلا عن ذلك ، تصورا خاصا لوجهة النظر يستند على فهم معين للتخييل باعتباره « نوعا من الإيهام » وبذلك لا يتعارض العرض السابق مع الفكرة العامة التى وجهت (فريدمان) فى

دراسته ، ولكنه يتماشى مع الاطروحة المركزية الموحدة لموضوع الدراسة والتى تحدد الغاية الأولى من التخييل ، تلك الغاية المتمثلة فى أن ينتج (أى التخييل) إيهاما تاما بالواقعية .

وتبرز وظائف السارد أمامنا العديد من العلائق التى عرضنا لبعضها آنفا ، كما تحدد طبيعة الأوضاع التى يحتلها ضمن هذه العلائق بحسب درجة الحضور أو الغياب ، ولذلك ترتبط وظيفة السارد بالدور المكتمل الذى ينجزه باعتباره ، أولا وقبل كل شىء ، صورة ملموسة للتواصل (46)

بالإمكان القول ، إذن ، أن وظائف السارد هى الإطار العام المحدد للخصوصية وللمقصدية : خصوصية نمطية المحكى ومقصدية وجهة النظر التى تعمل على انجاز تلك النمطية وتحققها الفعلى نصيا ، إن وظائف السارد ، تبعا لذلك ، سمة تميز البرنامج السردى برمته ، أى أنها لحظات تتآلف وفق طبيعة ذلك البرنامج وصيغة الإخبارية المتعددة .

لقد سبق لـ (جيرار جونيت) فى هذا السياق أن حدد خمسة وظائف للسارد حاول من خلالها أن يحدد الواحدات النصية التى تؤطرها ويجعل منها نموذجا من الممكن تعميمة ومساءلته ، لذلك فان اللائحة التى يقدمها (جونيت) ليست شاملة ، ويمكن لهذه الوظائف أن تتداخل ، وأهميتها التى تتنوع بشكل كبير بين المؤلفين ، يمكن أن تساعد على القبض على المحكى فى خصوصيته (47)

حصر (جونيت) وظائف السارد فيما يلى :

1 – الوظيف السردية : Fonction narrative

2 – وظيفة التوجيه : Fonction de Régie

3 – وظيفة التواصل : Fonction de Communication

4 – وظيفة الشهادة : Fonction Testimoniale ou d'attestation

5 – الوظيفة الايديولوجية : Fonction d'idéologie

وتكتسى هذه الوظائف أهمية بالغة ، لأنها تعتنى بشكل مركز بالخصائص التى تربط السارد بطبيعة الحكاية والتحويلات التى يستند عليها السارد نفسه لخلق البعد التخييلى الذى يشد القارىء ويفتح أمامه أفق انتظار يظل مرتبطا بإحدى تلك الوظائف والمنظورات الناتجة عنها .

بهذا الاعتبار ، تأخذ وظائف السارد ، فى النظرية النقدية الحديثة ، مكانة مهمة وتؤشر على تداخلات ترتبط بطبيعة الجنس الأدبى ، بل وترتبط أيضاً بطبيعة المحكيات وما تثيره من قضايا وأسئلة ، ولذلك غالباً ما تم التمييز بين نص السارد ونص الشخصية خاصة ضمن النموذج الذى بلوره (لوبوميز دولوزيل) ، حيث ميز بين الوظائف الأولية أو الضرورية للسارد ، وبين الوظائف الثانونية أو الاختيارية ، وتؤكد الوظائف الأولية على أن :

1 – للسارد وظيفة العرض بالنسبة لاحداث الحكاية : أنه المحرك الملتزم إزاء القارىء .

– أما الشخصية ، التى تساهم عملياً فى الأحداث ، فتقوم بوظيفة الفعل .

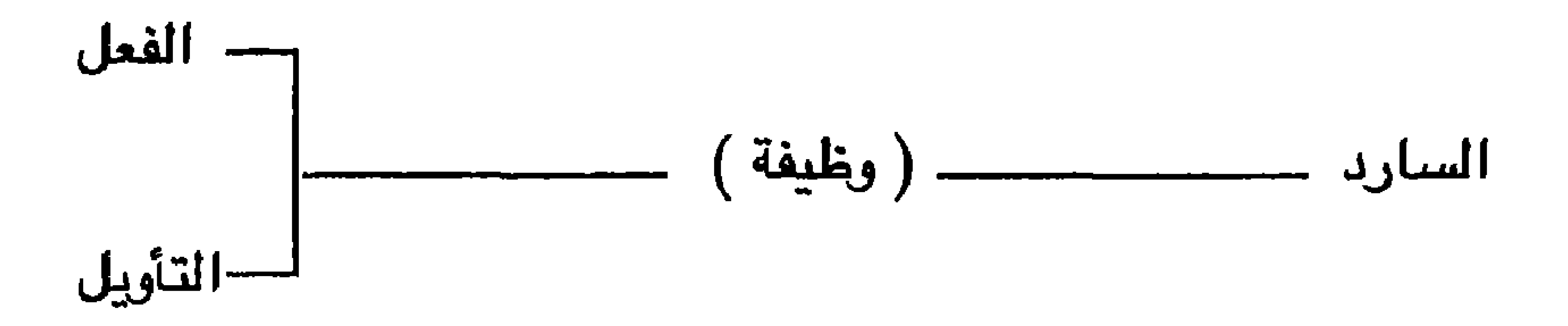
2 – العرض ، عند السارد ، لا ينفصل عن وظيفة المراقبة ، وتعنى هذه الأخيرة أنه يحتل موقعاً مهيمنا ، ما دام هو الذى يدخل ضمن بنية المحكى ما يتعلق بالشخصية ، ويمكنه أيضاً أن يصف أى مظهر من مظاهر هذه الأخيرة ، أما العكس فغير ممكن . إن الشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد .

– وظيفة الفعل تؤدى ، بالنسبة للشخصية ، إلى وظيفة تأويلية : أنها تتبنى موقفاً شخصياً اتجاه عناصر الحكاية ، تقيمها وتؤولها (48) .

وعلى هذا النحو ، تجد أنفسنا أمام تصور يستند على معيار ثنائى يلتزم بالفصل بين وظيفة السارد ووظيفة الشخصية ، وفى استطاعة المرء أن يعيد بناء هذا التصور على النحو التالى :

السارد	(وظيفة)	العرض	(+) مراقبة
الشخصية	(وظيفة)	الفعل	(-) مراقبة
			وظيفة تأويلية

أما إذا عدنا إلى الوظائف الثانوية أو الإختيارية للسارد ، فاننا نلاحظ أن (دولوزيل) يعكس المنطلقات السابقة ليقدم لنا اختيارا موزايا يمكن للسارد أن يمتلك من خلاله ، كوظائف ثانوية ، وظيفتى الفعل والتأويل ، مع احتفاظه بوظائفه الأولية ، ويمكن للشخصية بدورها أن تقتنى لها وظيفتى العرض والمراقبة . وبتعبير أخر ، يمكن للسارد أن يتصرف كشخصية ، ويمكن للشخصية أن تصبح ساردا ، ويفترض (دولوزيل) فى هذه الحالة أن التعارض بين الوحدتين ينتفى (49) ، لنجد انفسنا مرة أخرى أمام تصور نبسط عناصره فى الترسيمة التوضيحية التالية :



الشخصية ——— (وظيفة) ——— العرض
المراقبة

ويتضح لنا مما سبق عرضه ، أن الوقوف عند وظائف السارد ينبغى أن يأخذ بالأعتبار هذه العلائق المتبادلة وفق سياقات التوظيف والاستعمال ، وذلك بهدف استجماع ما يحيط بها من خصوصيات وأهداف يمظهرها النص الروائى ويؤطرها تبعا للامكانات والاختيارات والتنويعات التى يؤشر عليها ويدخلها فى حسابه كمطلب أساسى لخلق تخييل عبر اتساق تلك الوظائف وتجانسها . . .

هـوامش

1) Todorov (T) : Les catégories du récit littéraire, in : Communications 1966, n° 8, p. 126

2) نفسه : ص 132 .

3) بارات (رولان) : التحليل البنيوى للسرد . آفاق : عدد 1988/9/8 . ص 21.

4) نفسه : ص 21 .

5) نفسه : ص 21 .

6) نفسه : ص 21 .

7) نفسه : ص 21 .

8) فوكو (ميشال) : جنيالوجيا المعرفة . ترجمة :أحمد السطاتى / عبد السلام بنعبد العالى توبقال . 1988 ص : 13 .

9) نفسه : ص 13 .

10) Lintvellt (7) : Essais de Typologie marrative, le point de vue, théorie et analyse josé corti, 1981

11) Todorov (T) : Les catégories du récit littéraire, Ibidem P.

12) Booth (W) : Distance et Point de vue, in : Poétique du recit du réit , point 78, Seuil 1977. pp. 92/93.

13) Kayser (Wolfgang) : qui raconte le roman ? in : Poétique du récit p. 71.

أرقام الصفحات فى المتن تحيل على هذه الدراسة

14) - 15) نفسه : ص 72.

16) نفسه : ص 80.

17) Krysinski (W) : Carrefours de Signes, Essais sur le roman moderne, Mouton, 1981, p112.

18) نفسه : ص 112.

19) نفسه : ص 115 .

20) من المعلوم أن (Philippe Lejeune) حاول في مؤلفاته المتعددة أن يحسم في هذا الاشكال باعتماده على جملة من المنطلقات التي تحاول تخصيص الجنس الاوتوبيوغرافي والتقعيد له قصد استخلاص العديد من العوامل المنظمة له ، راجع بهذا الشأن مثلا :

- Lejeune (Ph) : Le pacte autobiographique Collection Poétique éd. Seuil. Paris 1975.

- Lejeune (ph) : Je est un autre (L'autobiographie de la littérature aux médias), Col. Poétique. Seuil. Paris 1980.

21) كريزنسكي (ف) : م. م. س.: ص 117.

22) تودوروف (ت) : الشعرية ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . توبقال 1987، ص 54

23) نفسه · ص 56 .

24) نفسه : ص 56 .

(25 Todorov (T) : Dictionnaire Encyclopédique , p . 415 .

26) نفسه : ص 415 .

(27 Genette (Gerard): Figures III , Seuil 1972 P . 203 .

28) نفسه : ص 213 .

(29 Todorov (T) : Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage seuil 1979 p411

30) تودوروف (ت) الشعرية . م.م.س ، راجع صفحات : 50/45 .

31) يتعلق الأمر هنا بكتاب : Pouillon (j) : Temps et roman , Gallimard 1946 .

32) للمزيد من التفصيل يحسن مراجعة . Todorov (T): Littérature et signifi-cation Larousse 1967,PP 79/80 .

33) راجع : . Bal (Mieke) : Narration et Focalisation , in : poétique N 29 / 1977 .

34) للمزيد من التفصيل انظر : . Genette (G) : Nouveau Discours du récit, Seuil 1983 , P. 49 .

35) Genette (G) : Figures III , Seuil 1972 , PP 206/207 .

هكذا نجد أنفسنا في العنصر الأول أمام سارد يقول أكثر مما تعرفه الشخصيات ، بينما يركز العنصر الثاني على أن الأحداث « تمر عبر » وعي الشخصية (أو عدة شخصيات إذا كان هناك تبئير داخلي متعدد) ، أما في العنصر الأخير فان السارد لا يحكي إلا ما هو قابل للادراك بالنسبة للملاحظ المفترض بدون أية قدرة « للمرور داخل » أية شخصية من الشخصيات . وللمزيد من التفصيل يحسن مراجعة :

Vitoux (Pierre) : Le jeu de la Focalisation , Poétique N51 Septembre 1982 , P 359

36) نقلا عن Genette (G) : Figures III , P 204

37) كريزنسكي (ف) : م.م.س ص 104 .

38) نفسه : ص 104 .

39) نفسه : ص 119 .

40) نفسه : ص 119 .

41) نفسه : ص ص 117-118 .

42) نفسه : ص 122 .

43) نفسه : ص 133 .

44) نفسه : ص 117 .

45) Van Rossom - Guyon Francoise : perspective ou point de vue poétique 4-1970

ضمن : ناجي (مصطفى) : نظرية السرد من وجهة النظر إلي التبئير : منشورات

الحوار 1989 . ص ص 13-14 .

46) كريزنسكي : م.م.س : ص 108-109 .

47) Genette (G) : Figures III , ibidem PP 262 / 263

وهي تقريباً نفس الوظائف التي أعتمدت عليها (سوزان سليمان) حيث ميزت بين الوظائف الآتية : الوظائف السردية / الوظيفة التفسيرية / وظيفة التواصل / وظيفة الشهادة / الوظيفة التأويلية . انظر : Susan Rubin Suleiman : Le roman á Thése ou l' autorite´fictive . P.U.F. 1983 P . 194 .

48) Dolezel (Lubomir) : Narrative Modes In Czech Litterature, Toronto Univ Press . 1973 .

نقلا عن : ناجي (مصطفى) نظرية السرد م.م.س : ص ص 100-101

49) نفسه : ص 101 .

السارد فى رواية (مالك الحزين) :

التراكب والوظيفة

تتحدد وظائف السارد فى رواية (مالك الحزين) بوجهة النظر التى يمظهرها الخبر الروائى ، ولوجهة النظر تلك خاصية أساسية تميز منظوره السردى عبر اختيار مركزى يؤشر عليه التراكب الامتدادى لعناصر الحكاية ، وتؤكد دلالة هذا التراكب على حضور السارد ضمن المحكى عبر التنويع فى طبيعة المواقف الحكائية ، ولذلك نجد أنفسنا أمام اعتبار هذا السارد المنظم الأول لمنطق الحكى بامتلاكه لسلطة السرد وللوظيفة السردية التى لا تنوع فى دوره الحكائى فحسب ، وإنما تحافظ على منظوره فى الحكى والسرد . من هذه الزاوية ، وتبعا لامتدادات هذه الوظيفة السردية ، تحقق رواية (مالك الحزين) وظيفة أخرى موازية تحيل اساسا على الوظيفة التواصلية كخاصية مميزة للوظيفة السردية التى يؤسس ميثاقها التواصل السردى ، فى ارتباط بالتمظهرات النصية التى تكشف عن العديد من الانتظامات المميزة لوظائف السارد فى هذا النص الروائى على وجه الخصوص ، وليس بالإمكان حصر هذه الانتظامات دون مراعاة للسياقات النصية التى تميز رواية (مالك الحزين) ، ولذلك يتم عرض هذه الانتظامات وربطها « برؤية سردية متنقلة » تركز على صيغ معينة فى بناء الخطاب وطرائق رصد اشتغال الصوت السردى ، بما فى ذلك صوت السارد نفسه ، و صوت الشخصيات الروائية .

ويبدو أن التقطيع الفقراتى من أهم السياقات النصية الراصدة لوظائف السارد فى رواية (مالك الحزين) ، وبما أن السبيل الذى يوجه هذا التحليل يركز على تلك الوظائف ، فاننا نشير إلى أن هذا النص الروائى يكسر من رتابة المحكى عبر الالتجاء إلى تعدد صيغ منظور الصوت السردى الذى يستهدف تركيب سياقات حديثة تنوع فى طبيعة المسرود ، ولذلك فان احتواء طبيعة المسرود

على تلك السياقات الحديثة تجعل من حضور السارد الموجه الرئيسى للتفاصيل والأخبار الروائية ، وهو بذلك صوت حكائى يؤكد حضوره فى استقلال عن وظائف الشخصيات الروائية ، والواقع أن رواية (مالك الحزين) لا تنوع فى خطاب الشخصيات ، وإنما يأتى خطابها مضمنا ضمن المحكي ومؤطرا بخطاب السارد نفسه ، الذى لا يخلق مسافة بينه وبين الشخصية ، من جهة ، ثم بينه وبين العالم الحكائى إلاّ من خلال الاعتناء بضمير الغائب ، هذا الاعتناء هو ما يمكن السارد ، من جهة أخرى ، بتنويع الطرائق الأسلوبية ومواصفاتها المتعددة

وعلى هذا النحو ، ينفتح الخطاب الروائى فى رواية (مالك الحزين) على مقاطع حكائية تجنح نحو توليد شكل روائى جديد صيغة وتركيبا ، عبر اعتماد السارد على التنويع فى حالات الإدراك لرصد عناصر الحكاية استنادا على صيغتين اساسيتين تحيل أولاهما على تقنية التراكب الامتدادى ، وتحيل ثانيهما على تقنية المقطع الوصفى ، وتلك على وجه الدقة صيغتان راصدتان لوظائف السارد لا تنفصلان عن حالات الإدراك التى تركب بمظهراته ، ومن ثمة ، فان التركيز على وظائف السارد يستند على اختيارات نصية توجه طبيعة المحكى وتعين معطياته ، وهذه فرضية أولى ينطلق منها تحليلنا ويعمل على توضيحها بغية تحديد تلك الاختيارات .

وليست تقنية التراكب الامتدادى التى يعتمدها السارد منذ مفتتح هذا النص الروائى ، سوى مظهر أولى من مظاهر حالات الإدارك التى تميز بنية الخبر الروائى ، وللتراكب الامتدادى علاقة بالتقسيم الفقراتى وتعاقب السياقات الحديثة ، أنه ، بعبارة أخرى ، اجراء سردى مميز للبرنامج الحكائى لرواية (مالك الحزين) ، وهذا ما يمكن ذلك الإجراء من استثمار مرجعيات متعددة قصد التقاط تفاصيل واقع الشخصيات ، فيصبح التراكب الامتدادى ثابتا من ثوابت النص الروائى فى ايصال المعنى ، وتعدد منظورات الحكى ، فما هى ، إذن ، وظيفة / وظائف هذا التراكب الامتدادى الذى يوظفه السارد ؟ وما طبيعة الخصوصية التى تميز المحكى ، الذى وإن كان يحافظ على أحادية المنظور

السردى فى تقديم الخبر الروائى ، فإنه ينوع ويعدد أيضاً فى منظورات الحكى تبعا لخصوصية التراكب الامتدادى ؟ . .

تأسيسا على بعض مقترحات التصور العام الذى يعرضه كل تساؤل على حدة ، يمكننا القول أن السارد فى رواية (مالك الحزين) لا يعدد فى مظاهر الأصوات الساردة ، وإنما - باعتماده على تشخصات التراكب الامتدادى - ينوع فى منظوراته الذاتية للحكى ، ويكشف لنا بذلك عن رغبته فى خلق عالم تخييلى انطلاقا مما تستهدفه تلك الرغبة من استثمار مجالات واقعية محتملة يشكلها الخطاب الروائى ، ومن المحقق إذن ، أن وظيفة هذا التراكب الحكائى الامتدادى لا تنفصل عن وظائف السارد فى امتلاكه للوظيفة السردية أو الوظيفة التواصلية وما تقدمانه من امكانيات أولية لتحقيق البرنامج السردى ، ويلزمنا هذا الاعتبار الأولى الانطلاق ، فى تحديد وظيفة التراكب فى علاقتها مع وظائف السارد ، من الفرضيات التالية :

أ - ضرورة التركيز على ارتباط التراكب الامتدادى بصوت السارد وبرؤيته السردية التى تجعل المحكى عمرما متأرجحا بين الوجود والإمكان ، إنطلاقا من اعتبار الرؤية السردية علاقة قائمة بين السارد والعالم المشخص (7) .

ب - دور التراكب الامتدادى فى خلق مجموعة من الاختيارات السردية التى تمكن السادر من تنويع خطابه ، كما تعمل نفس الاختيارات على التنويع أيضا فى خطاب الشخصية الروائية ، وهو الخطاب الذى غالباً ما يظل تابعا ومؤطرا بصوت السارد الفعلى .

ج - يأتى التراكب الامتدادى ليجعل القارىء مضطرا لأخذ مسؤلياته تجاه النص ، وتجاه العالم الر وائى الذى هو بصدد إبداعه من خلال تجميع المراجع التخييلية للغة الأدبية (8) ، ومن ثمة ، فان التركيز على دور القارىء يقدم بدوره امكانية موازية للوقوف عند تميز مستويات توظيف التراكب الامتدادى من خلال الحرص على إعادة تركيبه والربط بين عناصره ومكوناته .

د - التجاء السارد نفسه إلى تقطيع الواحدات مشيرا إلى الانقطاعات ، إضافة إلى الانتقال من نمط للتشخيص إلى نمط أخر (9) ، وهذا الالتجاء هو ما يكشف لنا وعى السارد نفسه باختياراته السردية وطرائق صوغه للتراكب الامتدادى .

ولنا أن نعترف منذ البداية ، على أن هذه الفرضيات الأربعة المتعلقة بالتراكب الامتدادى للخبر الروائى ، تفترض علاقة جدلية بوظائف السارد ، وتؤكد على دلالة التنويع فى البنية السردية وبناء المشاهد الروائية ، يقودنا هذا التوضيح ، إلى عرض أربع محددات نصية للتمثيل على خصوصية التراكب الامتدادى فى رواية (مالك الحزين) ووظيفته باعتباره وسيطا تخييليا ، أى باعتباره رابطا مباشرا لعناصر الحكاية وللرؤية السردية . .

ولعل ما حفزنا على الوقوف عند هذه المحددات النصية ، كونها توضح لنا بشكل جلى اختيارات السارد نفسه لتعدد منظورات الحكى ، وهو التعدد الذى يؤكد حضور السارد وخلق المسافة الضرورية بينه وبين الشخصيات الروائية ، كما يؤكد أيضا ما اسميناه آنفا « الرؤية السردية المتنقلة » التى تمكن السارد من ملاحقة تفاصيل الحكاية من مواقع مختلفة :

ص 9 : " مد يده إلى كوب الشاى الكبير الدافىء . وقام يوسف النجار واقفاً " .

ص 10 : " تناول ساعته من بين الكتب والمجلات المكومة على سطح المكتب وخرج إلى الصالة وهو يحمل كوب الشاى الكبير الفارغ "

ص 16 : " وقال أنه سوف يقوم بعد قليل ليعرف الأخبار ، وطلب منه أن لا ينصرف حتى يعود . ونظر يوسف النجار إلى ساعته وقال إنه سوف يبقى لمدة نصف ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعد فى وسط البلد " .

ص 32 : " عندما ابتعد الأمير عوض الله ليعرف ما جرى بين المعلم صبحى والمعلم عطية فى مخزن حديد التسليح . ظل يوسف النجار واقفاً فى مدخل المقهى . كان بوسعه أن يقضى نصف ساعة قبل نزوله إلى وسط البلد ليلتقى مع فاطمة "

ص 38 : " وتراجع الأمير إلى الخلف وجلس على سور الشاطىء الحجرى القصير ، وأشعل سيجارة وقال : " الله يخرب بيتك يا شيخ حسنى " "

ص 45 : "وعندما انتهى الأمير عوض الله من سيجارته ، قام واقفا من على السور الحجرى القصير . وابتعد قليلاً على حافة الشاطىء فى اتجاه كوبرى إمبابة . . . "

ص 84 : " وقفز جابر من مدخل الدكان واخبرهم أنه سوف يذهب بعد قليل لكى يحضر اللبن والزبادى من الزمالك . . " .

ص : " قفز جابر من فوق طاولة البيع ، وركب الدراجة السوداء ذات القفص الحديدى الكبير (. . .) يريد أن يذهب إلى الزمالك لكى ياتى باكياس اللبن وعلب الزبادى " .

(نماذج من المحددات النصية للتراكب الإمتدادى)

وهكذا يبدو جليا من خلال ما أوردناه من نماذج ، أن حضور السارد يرتبط في هذا النص الروائي بالعديد من الاختيارات السردية التي تميز خطاب السارد وتمنحه وظيفة سردية تجمع بين الحدث التخييلي والحدث المحتمل ، ويأتي خطاب الشخصية الروائية غير منفصل عن خطاب السارد الذي يؤطر مواقفها وينقل كلامها اخبارا وقولا ، وهذا ما تؤكده (عليه) النماذج السالفة التي ، وأن استقلت ضمنها الشخصية الروائية بسلطة الكلام ، فانه استقلال لا يتحقق إلا بالقدر الذي يسمح به خطاب السارد ، فيأتي خطاب الشخصية منقولا وغير منفصل عن رؤية السارد الخلفية للأحداث ، وغير منفصل أيضا عن الرؤية السردية المنتقلة التي تلاحق الشخصيات الروائية وتساير حركاتها من الخلف ، وبالامكان تحديد استنتاجاتنا الأولى بخصوص تلك المحدات النصية للتراكب الامتدادي في العناصر التالية : 1 – تأكيد كل محدد نصي على مستوى التراكب الامتدادي على دور السارد في البناء العام لعناصر الحكاية واضطلاعه بوظيفة الشاهد على التفاصيل ، ما دامت الشخصية الروائية لا تستقل بالحكي وإنما يؤطر خطابها بحضور السارد ودوره المركزي .

2 – تبرز لنا تلك التراكبات الامتدادية من ناحية ثانية وظيفة المراقبة على حضور السارد من تركيب مظاهر الحكاية وتتبع عناصر الحدث وأوضاعه المختلفة ، وتؤكد وظيفة المراقبة على حضور السارد الفعلي ضمن السياق الحدثي، وهو الحضور الذي ينوع في الادوار السردية للسارد تبعا للخصوصيات التي تطبع هذا النص الروائي خاصة على مستوى التقطيع الفقراتي .

3 – يؤكد السارد في هذه التراكبات الامتدادية على حضوره المستقل واقتصاره على وظيفة ثالثة هي وظيفة الرصد ، انطلاقا من طبيعة المسافة التي يخلقها بينه وبين الشخصيات الروائية ، ثم بينه وبين العالم المحكي .

تمدنا هذه التصورات الثلاثة ، بتشكلات اختيار تقنية المقطع الوصفي المشكل أيضاً لحالات إدراك السارد ، ومن المؤكد أن هذا الاختيار يكتسي أهميته على مستوى اشتغال الملفوظ السردي والتنويع في طبيعة المحكي ما دام

المقطع الوصفى يشكل بدوره وحدة حكائية تكسر من طولية السرد ورتابته ، ويأتى المقطع الوصفى مؤطرا بصوت السارد منذ افتتاحية رواية (مالك الحزين) ، على أن القطع الوصفى لا يمتاز بالاستقلالية عن الوظيفة السردية التى ينجزها السارد ، وهذا ما يفضى بنا إلى تأكيد وإبراز العلائق التى تربط بين السردى والوصفى وأهميتها فى تنويع التشخيصات الممكنة لخطاب السارد ، وما دام من الممكن أن نتصور الوصف مستقلا عن السرد ، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا فى حالة مستقلة (10) ، لهذا التصور متطلباته ووظائفه ، كما أنه يمتلك وضعا خطابيا ضمن البرنامج السردى . إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف (11) ، ومن ثمة يصبح المقطع الوصفى وضعا خطابيا يعتنى بنمطين أساسيين : نمط الحالة ونمط الفعل ، وبذلك يشكل كل نمط على حدة خصوصية مميزة لخطاب السارد ولحالات الإدراك التى يمظهرها ضمن المحكى ، وبذلك يعمل المقطع الوصفى على تحطيم الإيهام بالواقع ليفسح المقطع عدة احتمالات نصية تركز على ما يمكن تسميته مؤقتا « بالوصف التعيينى » الذى يتجاوز حدود الأوصاف الجاهزة أو المحاكاة التى تركز على سمة أساسية تحيل على إنتاج تسلسل دلالى دائم التذبذب ، لأن التصوير يستند إلى مرجعية اللغة ، أى على علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية (12) ، ويعتنى بطبيعة الصوغ المشهدى ، ويوظف خطاب السارد فى رواية (مالك الحزين) ضمن هذا التراكب الفقراتى بعض المقاطع الوصفية التى تنوع فى طرائق اشتغال البنية السردية ، وبالتالى فان الموقع الذى توظف ضمنه تلك المقاطع ، يرتبط إجمالا بوظائف السارد التى أبرزها تحليلنا السابق للتراكب الامتدادى . يفتتح السارد نصه الروائى بالمقطع التالى :

« كانت بالأمس قد أمطرت ، مطرا كثيراً ، ابتلت منه حتى عتبات البيوت فى الحوارى الضيقة . أما اليوم فانهاكفت ولم تمطر ولا مرة واحدة ، مع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهى غائبة . فان الجو كان أكثر دفئاً ، ومنذ قليل ، جاء المساء مبكراً . الرواية : ص 9 » .

وإذا كان هذا المقطع يشكل النواة التقديمية التى ينطلق منها السارد فى صياغته للخبر الروائى ، فإنه يراهن أيضا على الوظائف الثلاثة للسارد باعتباره شاهدا ومراقباً وراصدا ، ومن ثمة ، فان الاحتمال النصى المركزى الذى يحيل على حالة إدراك السارد ، يقترن فى هذا المقطع الوصفى التعيينى بنمط الحالة كوضع خطابى يعتمد على التوازى والتشكل من خلال العناصر التالية :

الأمس	اليوم
مطر	لا مطر

ففى هذا الجزء الأول من النص ثمة جدلية أخرى بين المطر والجفاف ، بين الأمس الذى أمطرت فيه الدنيا واليوم الذى كفت فيه ، بين طلوع الشمس وغيابها ، وبين برد الأمس ودفء اليوم ، بين الضوء والظلمة التى يشى بها مقدم المساء المبكر ، (13) أما بخصوص نمط الفعل فإن السارد يركز فى المقطع الوصفى الموالى على ثلاثة أفعال ترتبط بيوسف النجار :

- إزاحة البطانية عن نصفه الأسفل .
- الجلوس على الكنبة .
- تناول كوب الشاى الكبير الدافىء .

ويأتى توظيف هذا النمط الفعلى مقترنا بوصف تعيينى لعناصر الحجرة الخارجية ، ويشكل بذلك هذا المقطع الوصفى علاقة بالتراكيبات الامتدادية اللاحقة ، والتى تركز خاصة على المواقف المرتبطة بيوسف النجار ، نقرأ فى هذا المقطع الوصفى ما يلى :

« فى الحجرة الخارجية التى تطل على الوسعاية الصغيرة ، ازاح البطانية عن نصفه الأسفل ، وجلس على الكنبة وهو يدارى ساقيه بطرف الجلباب ، جلباب أبيه ، كان شيش النافذة مغلقاً وراء الستارة التى تباعدة فيها الزهور الدقيقة الباهته ، وضوء آخر النهار يأتى عبر اللوح الزجاجى المحبب أعلى الباب الخشبى المغلق . مد يده إلى كوب الشاى الكبير الدافىء . وقام يوسف النجار واقفاً .

(الرواية ص 5) » . وبذلك يقدم لنا هذا المقطع الوصفى جدلية أخرى موازية من خلال الثنائيات التالية :

الداخل / الخارج : (الحجرة الخارجية - الوسعاية الصغيرة) .

النوم / اليقظة : (ازاح البطانية - جلس على الكنبة) .

الأب / الأبن : (يدارى ساقيه بطرف الجلباب - جلباب ابيه) .

الداخل / الخارج : (شيش النافذة المغلق - ضوء آخر النهار) .

وتؤكد الاعتبارات السابقة على ضرورة اعتبار المقطع الوصفى عنصرا من عناصر البنية السردية التى تنوع فى خطاب السارد باعتباره شاهدا ومراقباً وراصدا للخبر الروائى ، كما تؤكد النماذج النصية على أن المحكى لا يكفى لوحده لصنع المحكى ، غير أن هذا الأخير لا يقضى الوصف (14) ، وهذا معيار ثابت يستهدفه السارد كشرط ضرورى لتقديم الوقائع الحكائية عبر ميثاقين أساسيين لهما قوتهما الإجرائية : الميثاق المرجعى والميثاق الروائى ، وهما الميثاقان اللذان ينوعان فى بنية الخبر الروائى ويعلمان على توظيف الإيهامى والاحتمالى وخلق الانسجام الحدثى المقصود ، ومن ثمة ليس المقطع الوصفى فى رواية (مالك الحزين) مجرد تنويع سردى ، ولكنه رابط يحيل أولا على ثلاثة وحدات : الشيمة ، التى تؤشر على متوالية من الأشياء الموصوفة ، والحدث : بحيث يقود المقطع الوصفى لحدث جديد عبر ارتباط الموصوف بالحدث نفسه ، وأخيراً ، الفاعل ولعلاقته بالوصف أو المقطع الوصفى ، تمكننا علائق السارد بالمقطع الوصفى من تحديد الاستنتاجات فى العنصرين التاليين :

1 - بما أن المقطع الوصفى ، ليس مجرد تنويع سردى فان السارد لا يقدمه أيضاً باعتباره مقطعاً استطراديا ، وإنما يوظفه باعتباره مقطعاً توجيهيا للأحداث الروائية التى سيأتى عرضها فيما بعد ، ولذلك يسعى السارد عبر هذا التوظيف إلى خلق « فضاء مشترك » مع القارىء على امتداد السرد الذى يستحضر لحظات تعكس نمطية الواقع .

2 – إن علائق السارد بالمقطع الوصفى تجعل من غير الممكن الحديث عن استقلال هذا المقطع عن مورفولوجية الشكل الروائى من حيث علاقاته بالمرجع أو الرؤية للعالم .

تلك إذن بعض المشخصات الأولية التى يعتمدها السارد للتنويع فى حالات الإدراك لرصد عناصر الحكاية اعتماداً على تنقية التراكب الامتدادى وتقنية المقطع الوصفى ، وهى مشخصات مكنتنا من تحديد بعض تمظهرات السارد واختياراته فى تقديم الخبر الحكائى ، وتلزمنا هذه الملاحظات الأخيرة بمساءلة أوضاع السارد فى رواية (مالك الحزين) التى تشكلها تحقيقاته النصية لاستكمال المظهر العام لوظائفه المباشرة ومنظور الأدوار التى يضطلع بها ، كما تلزمنا أيضاً بتحديد خصوصيات خطاب السارد وعلائقه بالعالم الحكائى ، ما دام هذا الخطاب ينوع فى طرائقه الأسلوبية ويعدد فى صيغها تبعاً لما يميز حضور السارد نفسه ضمن البناء العام للرواية .

ولا بد من التذكير مرة أخرى ، أننا بازاء رواية من روايات الكتابة (.....) ، رواية تنهض على تعدد المحاور على تشابكها وتعاكسها معا ، وتحاول أن تخلق واقعاً قصصيا به بدائية الواقع وحيويته وعدم خضوعه للنمط أو النسق المألوف ، بل محاولته المتعمدة للتملص من كل ما هو نمطى ونسقى ومألوف . فإبراهيم أصلان (. . .) يؤسس (مالك الحزين) بعيدا عن كل القواعد المتعارف عليها فى الرواية العربية : قواعد الأحالة الروائية وقواعد الصنعة معا (15) ، ولذلك يأتى الاعتناء بالسارد كنسق خطابى ضمن إطار الخصوصيات الكتابية التى تقدمها رواية (مالك الحزين) ، تلك الخصوصيات التى تؤكد على أوضاع السارد ومنظور الأدوار الخاصة بوظائفه ورؤيته السردية ، وتلك مستويات تحليلية تمنح لخطاب السارد تفرده ، وتميزه ، بما أنه صوت سردى يؤطر الأحداث والمشاهد .

وتمكننا وظائف السارد ، من الوقوف عند الأدوار النصية للسارد ، وهى أدوار محايدة أو حيادية يكتفى فيها بمتابعة وملاحقة تصرفات الشخصيات

الروائية دون أن يعلن عن حضوره بطريقة مباشرة ، لتظل تلك المتابعة أو الملاحقة مقترنة برؤية سردية خلفية تطال جميع مقاطع النص الروائية . نقرأ مثلا فى الفقرة التالية ما يلى :

« تناول ساعته من بين الكتب والمجلات المكومة على سطح المكتب وخرج إلى الصالة وهو يحمل كوب الشاى الكبير الفارغ ، كان المقعد الكبير الموجود بالصالة خاليا ، وأحد الصبية ينام على الكنبة القريبة ، وامراة شابة تقف أمام الحوض فيما بين المطبخ والمرحاض . أما الأم ، فقد كانت تجلس على الكنبة الأخرى ، إلى جوار النافذة العريضة بزجاجها المغلق وشيشها المفتوح (الرواية : ص 11) » .

يتضح لنا من خلال هذا السياق النصى ، أن السارد الذى لا يكشف عن هويته فى هذا النص الروائى – يكتفى برصد ومتابعة تحركات الشخصية الروائية مقتصرا على ما ينعكس ضمن منظور رؤيته لمعطيات العالم الروائى ، ولذلك نراه يركز فى هذا المقطع ، وفى غيره من المقاطع الأخرى ، على اعتنائه بالأفعال الخارجية لتحركات الشخصية الروائية ، وهى الأفعال التى يصفها ليعلن عن حضوره فى تشكيل سياق الحدث ، من ذلك التركيز على الأفعال التالية : (تناول ساعته – خرج إلى الصالة – أحد الصبية ينام على الكنبة – امراة شابة تقف أمام الحوض – الأم نجلس على الكنبة الأخرى) . غير أن وصف السارد لهذه الأفعال يتم ضمن صياغته للحدث الروائى ، الذى لا يشترك فيه مع الشخصية الروائية ، خاصة حينما يعمد إلى استثمار صيغ خطابية تنسجم مع طبيعة الوظائف التى يعلن عنها ، والواقع أن السارد بتنويعه لتشخيصات تلك الصيغ ينوع أيضا ، وبشكل محايث ، فى أدواره النصية تبعاً لتميز الواقف والمواقع وتنمياتها الحديثة . يقودنا هذا الفهم إلى صياغة التساؤل التالى : كيف يركب السارد باعتباره نسقا خطابيا تحييليا تلك الصيغ المختلفة ، وكيف يتم تقبلها ضمن المحكى الذى عادة ما تتقاطبه مكونات تخييلية واحتمالية ؟ مما لا شك فيه أن وجاهة هذا التساؤل تضعنا أمام الأشكالية العامة التى يمظهرها

السارد فى رواية (مالك الحزين) ، ولذلك نرى لزاما علينا تحديد عناصر الإجابة الممكنة ، والتى لا تنفى إمكانية وجود أجوبة أخرى محتملة ، فى العناصر التالية لكى ينسنى لنا الانتقال إلى محور آخر من التحليل :

1 – خطاب السارد وخطاب الشخصية الروائية :

يرتبط تحديد العلائق بين الخطابين بطبيعة البرنامج السردى الذى ينجزه السارد نفسه ، وهو البرنامج الذى ينطوى على العناصر المكونة لكل خطاب إن على مستوى الصياغة أو على مستوى التشكل ، ولذلك فإن الاعتناء بتلك العناصر المكونة يحيلنا على الأنماط السردية التى يوظفها السارد ليعرض لنا مظاهر الحكاية ، فيأتى خطاب السارد مؤطرا لخطاب الشخصية الروائية عبر جملة من الصيغ الخطابية التى تمظهرها رواية (مالك الحزين) والتى سنعمل على تعيينها ضمن هذا التحليل .

2 – الميثاق المرجعى والميثاق الروائى :

لا يتعلق الأمر هنا بميثاقين منفصلين عن بعضهما البعض ، بقدر ما يتعلق الأمر بصيغتين خطابيتين تنوعان – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – فى بنية الخبر الحكائي ، وتعلمان عن توظيف الإيهامى والاحتمالى وخلق الانسجام الحدثى المقصود لدى القارىء أو المتلقى ، ومن ثمة تعتنى رواية (مالك الحزين) بكل ميثاق وبالعلائق التى تربطه بالسارد ، بما أنها علائق تمكنه من رصد الحدود الممكنة لادراك الواقع ، أو على الأقل ادراك نمط للواقع يسعى إلى تشخيصه ونقله والتعبير عنه فى هذا النص الروائى ، ولكل من الميثاق المرجعى والميثاق الروائى انتظاماتها النصية التى يعرض لها السارد فى مواقع متعددة تطال مكونات الفضاء والزمن والشخصيات ، بل وتطال أيضاً التركيب السردى العام لرواية (مالك الحزين) .

3 – المسارات النصية للرؤية السردية :

أكدنا فيما سبق أن السارد فى هذا النص الروائى يمتلك رؤية سردية متنقلة

ترتبط بمظهر « الرؤية من الخلف » ولذلك فان مساراتها النصية تؤكد على رؤية أحادية لمنظور السارد الذى يعرض خبرة الحكائى ويرصد الأصوات الروائية عبر ضمير الغائب ، ومن الأكيد أن هذا التصور الأولى للرؤية السردية يحيل على إدراك المؤلف ذاته لاختياراته السردية ، على الرغم من أن هذا التصور لا يقر بكون السارد هو المؤلف ، ولكنه ، كما يقر ذلك (كايزر) ، شخصية تخييل تقمصها المؤلف .

ويبدو لنا أن هذه العناصر الثلاثة تمدنا بامكانية تحليلية لتعيين مميزات خطاب السارد ودوره فى تشكيل تخييل روائى عبر تميز صياغة الخبر ، ولذلك تعتنى رواية (مالك الحزين) بعلامات السارد وتنوع فى مظاهرها تبعاً لتنوع بنيات الحكى وتداخل العناصر الثلاثة التى عرضنا لها آنفا ، وهى العناصر التى تعدد فى وظائف السارد سواء فى علائقة مع الشخصية الروائية أو الميثاق المرجعى لبنيات الخبر الروائى والمسارات النصية لطبيعة الرؤية السردية . .

من هذا المنطلق يساهم التقطيع الفقراتى الذى حددنا بعض خصوصياته فى بداية هذا التحليل فى تعيين تمظهرات السارد على امتداد هذا النص الروائى من مواقع مختلفة باختلاف سياقات الحدث وتمفصلاته ، وباختلاف زوايا النظر التى يتابع عبرها السارد حركات الشخصيات ومصائرها تتدرج إذن ، علاقة خطاب السارد بخطاب الشخصية الروائية ضمن طابع التقطيع الفقراتى ، الأمر الذى يمكن السارد من تركيب مكونات وعناصر تلك العلاقة التى تقوم على جدلية التداخل بين محافل الزمن والفضاء والحدث وغيرها من المحافل التى تؤسس البناء العام لرواية (مالك الحزين) . وهكذا يبدو من غير الممكن تحديد معطيات خطاب الشخصية الروائية بمعزل عن مرتكزات خطاب السارد ، خاصة إذا علمنا أن أى تناول لعالم الشخصيات فى (مالك الخزين) لابد أن يبدأ برفض المفهوم السائد أو القديم عن الشخصية الروائية . فابراهيم اصلان لا يقدم لنا شخصيات تقليدية فى هذه الرواية (. . .) ولكنه يقدم لنا شخصيات من نوع جديد شخصيات تقف فى المسافة الفاصلة بين كونها الفاعل للحدث فى النص

أو كونها مجرد جزء من مادة إظهار الوصفى أو الواقعى (16) ، ولذلك يأتى خطاب الشخصية الروائية تابعاً لسلطة السارد الذى يؤطر خطابها وأوضاعها النصية ، موظفا فى ذلك مجموعة من الطرائق الأسلوبية لصوغ بناء خاص للخبر الروائى وفق المنظور الذى يستقل به والذى يمكنه من امتلاك تلك الرؤية السردية المتنقلة والراصدة لكل الأحداث والتفاصيل ، وهكذا يعتمد السارد فى صوغ ملفوظه السردى المتعلق بالشخصية الروائية على اختيارين أساسيين لهما امتداداتهما الدلالية التى يستوجبها التقاطع الحكائى ، ويتعلق الأمر بـ :

1- اختيار السارد للتخلى عن وصف الشخصية الروائية .

2 - اختيار السارد للتخلى عن الشخصية الروائية المركزية .

ويفترض كل اختيار ، على مستوى الاشتغال السردى ، ضرورة التعامل مع خطاب الشخصية الروائية من المنظور الذى يرصده السارد بناء على الاختيارين السابقين ، واللذين تفصح عنهما الرواية بشكل جلى ، وتلك خاصية تكرس سلطة السارد فى هذا النص الروائى قد لا يسهل عنها بمعزل عن خطاب السارد وخطاب الشخصية الروائية في علائقها المتبادلة والممكنة ؟ من صيغ هذا السؤال ننتقل إلى المحور الموالى من تحليلنا بهدف حصر وتقديم بعض العناصر التى تفترضها الصيغة الجوابية الموازية :

يحتل فى رواية (مالك الحزين) وضعا مميزا ، ولذلك فان ما تستهدفه هذه الصيغة الجوابية ، هو تحديد بعض خصائص ذلك الوضع ودوره فى تشكيل عناصر التخييل الحكائى ، كاختيار أولوى ، من بين إختيارات أخرى ، لحصر تمظهرات ووظائف السارد فى هذا النص الروائى وفق أنماط الحكى التى يعرض لها ، ولذلك فان مقاربة خطاب السارد فى رواية (مالك حزين) ضمن علائقه بخطاب الشخصية الروائية ، تمكننا من تحديد مواصفات للقراءة التى نرومها فى هذا القسم ، وهى المواصفات التى ترتكز على عنصرين يرتبطان بالوضع العام

للسارد وهما : التراكب الامتدادى والتصويغ التبليغى ، ولكل عنصر خصوصياته المرتبطة بسياقات الحدث وبنائها السردى ، على أن خطاب السارد ، وإن كان يركز على هذين العنصرين ، فلأنه ينوع أيضاً فى علائقه مع خطاب الشخصية الروائية . وهو التنوع الذى يدفعنا إلى طرح السؤال التالى ، على الرغم من أننا لم نتقدم بعد فى تحديدنا لكل عنصر نصياً :

هل يتعلق الأمر فى هذا المستوى من التحليل بالحديث عن مجرد تقنيات شكلية فى إطار صنعة الكتابة ، أم أن الأمر يتعلق بمجرد انقلاب شكلى فى قواعد الإحالة على الواقع النصى عبر ملاحقة السارد ورصده الأفعال الشخصية الروائية ؟ وعلى ضوء هذه الاعتبارات يمكننا الوقوف عند مميزات كل عنصر على حدة دون الإخلال بالمنظور الذى حددته الفقرات السابقة ، وحينما يتم الحديث عن التصويغ التبليغى ، فإننا نقصد به ، حدود الاخبار السردى وصيغه فى بناء مختلف منظورات حكى الأحداث أو حكى الأقوال ، والوقوف عند دلالاتها وتبدلاتها التى يعرض لها الخطاب المسرود والخطاب المنقول والخطاب المعروض وخطاب الأسلوب المباشر وغير المباشر وغيرها من الخطابات التى تميز وضع السارد ، وهكذا نلاحظ بأن حدود الأخبار السردى تقودنا إلى ضرورة الاعتناء بصيغة عرض ذلك الأخبار انطلاقا من اعتبار أساسى يراهن على أهمية الطريقة التى يقدم لنا السارد بواسطتها القصة أو الحكاية وطرائق اشتغالها .

وإذا كنا فى تحليلنا السابق قد ركزنا على أهمية التراكب الامتدادى الذى يوظفه السارد فى تقديمه للخبر الروائى عبر رؤية سردية متنقلة ، ومثلنا على ذلك بالعديد من الفقرات النصية ، فان نفس التراكب يلجأ إليه السارد للوقوف عند حدود الإخبار السردى وبناء منظورات الحكى ، ولذلك تأخذ الرؤية السردية للشخصية الروائية فى بعض المقاطع بناء دائريا وامتداديا يؤطره حضور السارد الفعلى فى رصد التفاصيل ، ويتجلى هذا التراكب الامتدادى مثلا فى المقطع السابع من صفحة (28) ، والذى ينفتح بالفقرة التالية :

« عندما ابتعد المعلم رمضان عن المقهى ، تخلى الأسطى قدرى الإنجليزى عن حرصه الزائد وأراح نفسه فى وقفته الطويلة ، واستمر يراقب من بعيد ، حتى خرج الشيخ حسنى برفقة رجل ضرير آخر » .

ويأخذ التراكب الامتدادى فى هذه الفقرة بعدين اساسيين ضمن خطاب السارد ، بحيث يرتبط البعد الأول بالملفوظين التاليين :

– ابتعاد المعلم رمضان عن المقهى .

– خروج الشيخ حسنى برفقة رجل ضرير آخر .

وهما الملفوظان اللذان يحيلان على موقفين مختلفين عرض لهما السارد من قبل وأد رجهما ضمن الرؤية السردية للأسطى قدرى الانجليزى ، وعلى هذا الأساس يعود بنا الملفوظ الأول إلى الفقرة الآتية :

« وقام غاضبا – أى المعلم رمضان – فوقعت البرتقالات الثلاث من حجره وجن جنونه واندفع يضربها ويخفيها تحت المقاعد وخرج مسرعا واتجه إلى شارع مراد – وجلس عند مدخل دكانه بقامته القصيرة الممتلئة (الرواية : ص 18) » .

بينما يعود بنا الملفوظ الثانى إلى الفقرة التالية :

« وكان الأسطى يعتبران هذا الشيخ القذر هو الذى أضاعه أكثر من أى واحد آخر غيره ، ولذلك توقف فى مكانه ونظر إليه وهو يسحب زميله الأعمى ويتجه به ناحية الشاطىء . (الرواية : ص 21) » .

وإذا كان البعد الأول لهذا التراكب الامتدادى الذى ترصده شخصية الأسطى قدرى الإنجليزى يرتبط باسترجاع حدثى ، فإن بعده الثانى يظل ثابتا وأحاديا ، نقرأ فى الفقرة الأخيرة من هذا المقطع السابع ما يلى :

« وحينئذ تراجع الأسطى برأسه لأنه رأى سيد طلب الحلاق وهو يأتى من شارع مراد ويدخل إلى المقهى . (الرواية : ص 32) » .

إن ثبات وأحادية هذا التراكب الامتدادى يرتباطان بالموقع الذى ينقل من خلاله الأسطى قدرى الإنجليزى الخبر الروائى ، وهو الموقع الذى يحيل على موقف المراقبة التى يمظهرها الخطاب بشكل دائرى .

وهكذا ، حينما يلجأ السارد لتقديم خبره الروائى استنادا على تقنية التراكب الامتدادى ، فإنه يرصد بذلك أفعال الشخصيات الروائية ومنطق الحكى نفسه وتراكب مكوناته استرجاعا واستباقا ، وهذا ما يؤكد لنا أن السارد باعتباره نسقا خطابيا يتعالق مع العديد من المحافل الموازية ، خاصة منها العنصر الزمنى الذى يساهم أيضا فى بناء ذلك التراكب ، ويبرز هذا العنصر جليا فى مقطع (الولد والمصباح) نوجزه فى التقابل التالى :

« وتراجع الأمير إلى الخلف وجلس على سور الشاطئ الحجرى القصير . واشعل سيجارة (الرواية : ص 38) » .	« عندما انتهى الأمير عوض الله من سيجارته . قام واقفا من على سور الحجزى القصير . (الرواية : ص 45) » .

ويأتى الطابع الامتدادى ضمن خطاب الشخصية الروائية مكثفا فى شكل إشارة عابرة يرصد السارد تفاصيلها فى مقطع لاحق ، ولذلك يتضح لنا بان هذا الطابع ليس تنويعا سردياً فحسب ، ولكنه عنصر فاعل فى الربط بين مكونات الرؤية السردية التى يمظهرها خطاب السارد وخطاب الشخصية الروائية عند تركيزهما على حدود الأخبار السردية ، ولذلك تكفينا الإشارة النصية التالية لفهم تلك الحدود وإبراز ما يميزها ضمن هذا التراكب الامتدادى : .

« وعندما اقترب (الأمير عوض الله) من محطة الترولل باس رأى يوسف النجار واقفاً هناك فاسرع ناحيته . واعتذر يوسف بأنه لم يستطع أن ينتظره أكثر من ذلك لأنه مرتبط بموعد كما أخبره » (الرواية : ص : 45)

تحيلنا هذه النواة الحدثية على نسقية خاصة في بناء منظور الحكي من خلال اعتنائها بالإشارة إلى تفاصيل سابقة بالموعد الذى يعلن عنه يوسف النجار ، وهو الموعد الذى يعرض السارد لتفاصيله فى المقطع السابق (المقطع التاسع : صفحات 42 / 43 / 44) ، مع العلم ، أن السارد كان قد أشار إلى نفس النواة الحدثية في بداية هذا النص الروائى حينما قال :

« . . . . وقال أنه سوف يقوم بعد قليل ليعرف الأخبار ، وطلب منه (الأمير عوض الله) أن لا ينصرف حتى يعود . ونظر يوسف النجار إلى ساعته وقال أنه سوف يبقى لمدة نصف ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعد فى وسط البلد (الرواية : ص 16) » .

ولنا أن نعترف بأن هذه الاعتبارات بالصيغ النصية المعبرة عنها والمحددة لوضع التراكب الامتدادى ، تشكل تأليفاً على جانب من الأهمية لمظاهر خطاب السارد الذى يتخذ من هذا التراكب نموذجا خطابيا وتركيبيا لبرنامجة السردى ، ولذلك ينصرف اهتمام السارد لرصد التحديدات الاسترجاعية للأفعال والحالات المحيطة بالشخصيات الروائية ، وهو رصد يتعالق مع ما اسميناه آنفا بالمسارات النصية للرؤية السردية ، التي تؤكد – عبر معطيات التراكب الامتدادى – على الرؤية الأحادية لمنظور السارد ، ولا بد لنا من التأكيد فى هذا المجال ، على أن هذه المسارات النصية تؤطرها نواة حدثية مركزية تتخذ من الاسترجاع مرتكزا لها مؤشرة بذلك على طبيعة المنحى التداولى الذى يؤطر ذلك التراكب ، وعلى طبيعة المنحى الإدراكى الذى تتطلبه تلك النواة الحدثية والمقامات السردية الناتجة عن هذا التأطير : ترتيب وتركيب الحدث التخييلى – المنظور الأحادى للسارد –

الواقع النصى الذى يتخذ من التراكب الامتدادى / الاسترجاعى مطية للوصف والعرض والأخبار والسرد والتشخيص ، ولذلك تتداخل المسارات النصية للرؤية السردية فى رواية (مالك الحزين) بكل نواة حدثية مشكلة إحدى ثوابت الكتابة الروائيـة فى هذا النص وفى الاسترسال السردى الذى يميزه ، والذى يمكن السارد من متابعة مشاهداته وسرد أحداثها ووقائعها ، ومن ثمة ، ولكى تتضح لنا المعطيات السالفة الذكر ، فإننا نقرن ، فى الجدول التالى ، ما سبقت الإشارة إليه عند حديثنا عن المحددات النصية للتراكب الامتدادى بما يميز خطاب السارد معتمدين فى ذلك على المسارات النصية التالية :

ص48 : " أكل المعلم رمضان نصف البـرتقـالة الأخـر ، وهـو يتطلـع إلى الأسطى سيد طلبة الذى كان يبتعد فى شارع السوق »	ص20 : " وابتسم المعلم رمضان وعاد لوجهه لونه الطبيعى وتنبه إلى أنه مـازال يمـسك البـرتقـالة التى قشرها فى المقهى فقسمها نصفين ومد أحدهما إلى الأسطى سيد وهو يدفعه بكتفه لكى ينبهه » .
ص50 : « فـى كل المرات التـى كـان الجاويش عبد الحميد يذهب فيها إلى العين كان يميل ويطل من تحت الباب ويلقى بالسلام حتى يتبينوه ويقوم المعلم رمضـان ويرفع الحـاجـز الحديدى ويعود إلى مكانه بينما يكون الجاويش قد رفع الباب وانحنى إلى الداخل وانزله مرة أخرى	ص19 : « وعندما اشتد البرد اقترح الشـيخ حـسنى أن ينتـقلوا للسـهـر داخل هذه (العـين) الخـالية ورحب الأسطى سـيد وصاروا يسـهرون فى الدكان ويسمونه العين . »
ص 56 : « يوسف النجار سكر من زجاجة الروم الصغيرة وطلب من سيد أن يأتيه بزجاجة أخرى » .	ص 44 : « ودخـل وجلـس علـى منضـدة خـاليـة . وطلـب يوسـف زجاجة مـن الروم . . وراح يشـرب ويدخن . »
ص 61 : « ... عندمـا خـرج إلى شارع الألفى لم يجد شيئا ولكنه رآه مظلمـا بسـبب إعـلانات الكازينو المطفأة » .	ص 49 : « اتجه يمينا إلى ميدان عـرابى حـتى شـارعى الألفى . كـان المدخل الخشبى لبار ريجال مغلقا . ودفـعـه بيـده ودخل . »

ص 63 : " وقام قاسم أفندى . . . وهو يطوى جريدته ويعيدها إلى جيب سترته . . . » .	ص 53 : " وطوى قاسم أفندى جريدته وأعادها إلى جيبه » .
ص 79 : « وأدار وجهه (عبد الله القهوجى) لكى يدخل إلى المقهى وحينئذ فوجىء بالشيخ حسنى يقف أمامه غارقاً فى الماء والوحل »	ص42 : « وشمر الشيخ حسنى كمه و مال قليلا . . وفجأة صرخ بكل ما يملك من قوة : غريق . »
ص 72 : « قفز الهرم الكبير واقفا فضحه العم عمران فى الميكروفون والحكومة والدنيا كلها عرفت مخبأه » .	ص 86 : « وكان الهرم الكبير يخبىء المخدرات فى جنينة الجوافة تحت الشجرة » .
ص 106 : « اقترب جابر من كوبرى الزمالك لكل يعبره ويأتى بأكياس اللبن وعلب الزبادى » .	ص 93 : « يريد أن يذهب إلى الزمالك لكى يأتى باكياس اللبن وعلب الزبادى » .
ص 107 : « ضم سترته على صدره وتقدم قليلاً ثم توقف وسط الطريق الموحل ودار بنصفه الأعلى ورفع رأسه . . . » .	ص 97 : « واستمر ينزل (الشيخ حسنى) حتى وصل إلى مدخل حجرة أم روايح واقترب باذنه من الباب وتصنت قليلا . ثم رفع قدمه عاليا وغادر البيت » .
ص 107 : « سمع طلقات البنادق وانفجارات القنابل المسيلة للدموع وصعد ورأى الدخان الكرية الذى يسد مداخل المدينة .... تراجع يوسف النجار حتى مدخل العوامة التى هنا. » .	ص 101: « وانتبه (يوسف النجار) على صوت انفجار بعيد » .

مكونات التصويغ التبليغى فى خطاب السارد :

ترتبط وضعية السارد فى رواية (مالك الحزين) باعتماده الحكى بضمير الغائب ، ومن ثمة فهو سارد « براني الحكى » Hétérodiégétique (17) يرصد علائق الشخصيات ويتتبع تفاصيل الأحداث والمواقف ، ونتيجة للاعتبارات التى ألمحنا إليها فى تحليلنا السابق ، فان وضعية السارد ، هاته ، تلامس أكثر من غيرها مكونات التصويغ التبليغى التى تجعل منه بالفعل نسقا خطابياً يستحضر حركية الواقع ، وبدل أن يبرهن – ضمن لعبة غير مجدية – على مدى حقيقة هذا الواقع ، فأنه ينوع فى وظائفه وفى اختياراته النصية باعتبارها انتظامات أساسية لتشكيل الحدث المحتمل والمفترض والتخييلى . . .

من هذا المنطلق ، يأتى الاعتناء بمكونات التصويغ التبليغى فى خطاب السارد بتحديد علائقه بخطاب الشخصية الروائية إن على مستوى الصياغة أو التشكيل ، وإذا كان خطاب السارد يرد بضمير الغائب ، فذلك يعنى أنه خطاب يؤطر الشخصيه عبر جملة من الصيغ التلفظية التى يستلزم منا وقفة خاصة لمعرفة بعض مكونات هذا التقاطب التبليغى ، الذى يمكننا حصر الدور المباشر للسارد فى برمجة الحكى ، وملاحقته من الخلف لحركات الشخصيات الروائية – وهكذا نراه يعدد فى صيغ خطاب الشخصية ، إن على مستوى البناء أو التشخص اللغوى ، والتأكد على حضورها كمتكلمة ضمن ملفوظات الخطاب ، ولذلك يمكننا القول بصفة عامة ، إن مكونات التصويغ التبليغى توزع خطاب السارد ووظائفه بين الوقائع الحديثة وحالات التلفظ التى تراهن عليها المكونات التالية : الخطاب المسرود ، الخطاب المعروض ، الخطاب المنقول والحوار ، وأخيرا المونولوج ، وهى المكونات التى تستند على التصويغ التبليغى للتلفظ التخييلى وتعدد أوضاعه وتداخلها ، ويحيل هذا التصور المنهجى على فريضه مركزية تعتنى بتحيين خطاب الشخصية الروائية ورصد تلفظها ، إما بأسلوب مباشر أو أسلوب غير مباشر ، لتكتسب مكونات التصويغ التبليغى لخطاب السارد أهميتها فى تنويع المحكى ومراتبه وأوضاعه السردية عن طريق تضمين هذا الخطاب

برؤية سردية بإمكانها أن تعكس العلاقة بين ضمير الغائب (ذات التلفظ) وضمير المتكلم (موضوع التلفظ) ، وبين الشخصية والسارد (18) . ومن ثمة يأتى اهتمامنا بهذا التصويغ التبليغى للمميزات والخصائص الكلامية التى تمكننا من الانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخييل. وللتصويغ التبليغى رواية (مالك الحزين) دور أساسي في مقاربة علائق السارد بالعالم المشخص ، تلك العلائق التى تمكن من الانتقال من متتالية من الجملة الملموسة إلى عالم تخييلى ، بحيث تفقد تلك الجمل صلتها بمرجعها ، ولا يبقى بين أيدينا إلا خطاب سردى يوصى بعالمه الخاص (19) ولذلك فإن صلاحية هذا الطرح تمكن من مقاربة خطاب السارد ومكوناته الدالة التى تقدم إمكانية تنويع وتوزيع البرنامج السردى ومواثيقه المرجعية والروائية التى تعلم ، عن توظيف الإيهامى والاحتمالى وخلق الانسجام الحثى المقصود لدى القارىء أو المتلقى ، من خلال اعتناء السارد بتنويع مظاهر وتجليات الخطاب الروائى .

واذا كانت وجهة النظر تعين ضمن المحكى بضمير الغائب ، والمحكى بضمير المتكلم ، توجه نظرة السارد نحو شخصياته والشخصيات فيما بينها (20) ، فإنها تعين أيضا طرائق البناء النصى كما يعرض لها السارد نفسه (21) ، إنها الطريق التى تؤهله لأنجاز وظيفة تبليغية يرصد عبرها مكونات الحكاية ، وتأتى وجهة النظر هاته مؤطرة أيضا للمقاطع السردية وتمظهراتها الامتدادية ، فتكشف لنا بطريقة جلية عن انتظام خطاب السارد حول رصده للحظة وفعل الكلام وراهنيته ، خاصة حينما يلجأ السارد الى توظيف كلام الشخصيات الروائية بأسلوب مباشر محافظا على أهمية التشخيص اللغوى والأسلوبى لما اسماه (باختين) « بهرمينوتيك اليومى » (22) ، وللوقوف عند خصوصية هذا التوظيف نقدم النماذج التالية :

(أ) « وجلس فاروق على الكنبة وقال : « ازاى » ؟ (الرواية ص : 10) »

(ب) « توقف فجأة وصرخ : « الله . جرى أيه يا جدعان . بلاش نضحك والا أيه ؟ » (الرواية : ص 18) .

(ج) « أخرج الشيخ حسنى ساعة الجيب الخاصة بولده الحاج محمد موسى وملأها ، ثم جلس إلى جوار أمه على الكنبة وقال : « أنت شايفة الساعة دى ؟ دى ساعة بتاعة أبويا ، الساعة الفضة . أنا دلوقت عاوزك تخلى بالك معايا لأن أنا حاعلمك عليها . علشان لما أقولك الساعة كام دلوقت ؟ تعرفى تشوفيها وتقوليلى . . . (الرواية : ص 96) » .

وتؤكد النماذج النصية السابقة على اعتناء السارد بتقديم كلام الشخصية الروائية استنادا على أسلوب مباشر ، يتخذ من الخطاب المنقول إطارا عاما لفهم الكلام وراهنيته ، دون أن يعنى ذلك ، تضمين هذا الخطاب للمحاكاة القولية الجاهزة ، وبذلك يندرج الخطاب المنقول فى رواية (مالك الحزين) ضمن اعتناء السارد بحدود الإيهام بالواقع الكلامى الذى يستثمره بدوره – وعلى امتداد هذا النص الروائى – عدة احتمالات نصية تشخص لغويا ، من هذا المنظور ، يؤكد الخطاب المنقول أيضا على دور الشخصية الروائيةفى التعبير عن الحالات والمواقف التخييلية ، الأمر الذى يقرن راهنية التعبير بوجود تلك الشخصية بالمظهر الخطابى الذى خصصها به السارد ، وهو المظهر المؤدى إلى المسافة الرؤيوية التى يصور عبرها السارد فى (مالك الحزين) المعطيات والمواقف الحكائية بشكل يجعل منه مجرد شاهد وراصد للتحقق الحدثى ، ولذلك نلاحظ بأن الخطاب المنقول يقترن عند السارد باجرائين أساسين يزكيان طرحنا السابق : إجراء القول ، وإجراء الوصف فغالبا ما يتصدر أحد الإجرائين خطاب الشخصية الروائية مؤكدا بذلك على وظيفة التوجيه التى تمكن السارد من تنظيم الأفعال وتشخيصها ، ولعل النماذج النصية المستشهد بها تبين هذا النظام وتعرض له ضمن هيمنة الخطاب المباشر الذى تعمقه أسلوبية الشخصيات (23) فى التمظهرات النصية التالية :

إجراء الوصف	إجراء القول	الصفحة
وجلس فاروق على الكنبة	وقال	10
توقف فجاة	وصرخ	18
ورقع المعلم حاجبيه وقد كشر قليلا	-	17
أخرج الجورنال . . . . فتحه . .	وقرأ	53

وإذا كان الخطاب المنقول كما قدمنا يركز على الأسلوب المباشر فى عرضه لأقوال الشخصيات الروائية ، فإننا نلاحظ من جهة ثانية ، أن السارد فى رواية (مالك الحزين) ينوع فى طرائق صيغه التبليغية ، تلك الطرائق التى يعين بواسطتها لحظات التلفظ ومضمونه ، إما بشكل مباشر أو بشكل مدمج ضمن المحكى ، عبر ما يقدمه الخطاب المسرود والخطاب المعروض من معطيات ووظائف تمنح للسارد وضعا خاصا فى هذا النص الروائى . ويستجيب هذا التصور للوضع العام للسارد الذى يتولى بنفسه تقديم خطاب الشخصية الروائية ، إن السارد وهو يوظف الخطاب المسرود والخطاب المعروض يحافظ على وضعه النص كصوت سردى مستقل عن الشخصية الروائية ، وهذا ما يمنح لهذا التوظيف تميزه ضمن السياق الحدثى ويؤهله للتنويع فى الأدوار السردية ومظاهرها .

ويأتى الخطاب المسرود فى (مالك الحزين) حاملا لنفس الوظيفة التى ترتبط بالخطاب المعروض ، بما أنها صيغة تبليغية تركب البرنامج السردى لهذا النص الروائى ، ويبدو أن تعالق الوظيفة بين الخطاب المسرود والخطاب المعروض

ينتج عن الوضع العام لبنية الخبر التى تخضع ، فى عموميتها ، لتراكب امتدادى ولرغبة السارد فى تنويع خطاب الشخصية الروائية وسجلات كلامها .

يقول السارد فى فقرات متعددة من نص الرواية :

(أ) « وعندما دخل لينام طلب منها أن لا توقظه حتى يقوم من النوم لأنه متعب (. . .) قالت وهى تخرج أن العم مجاهد مات (. . .) وقفت فى مدخل الحجرة وقالت إن الناس يقولون بأن الحكومة لقيته ميتا داخل الدكان : « افتكروه نايم يا عينى واتاريه كان ميت » (الرواية : ص 9 / 10) .

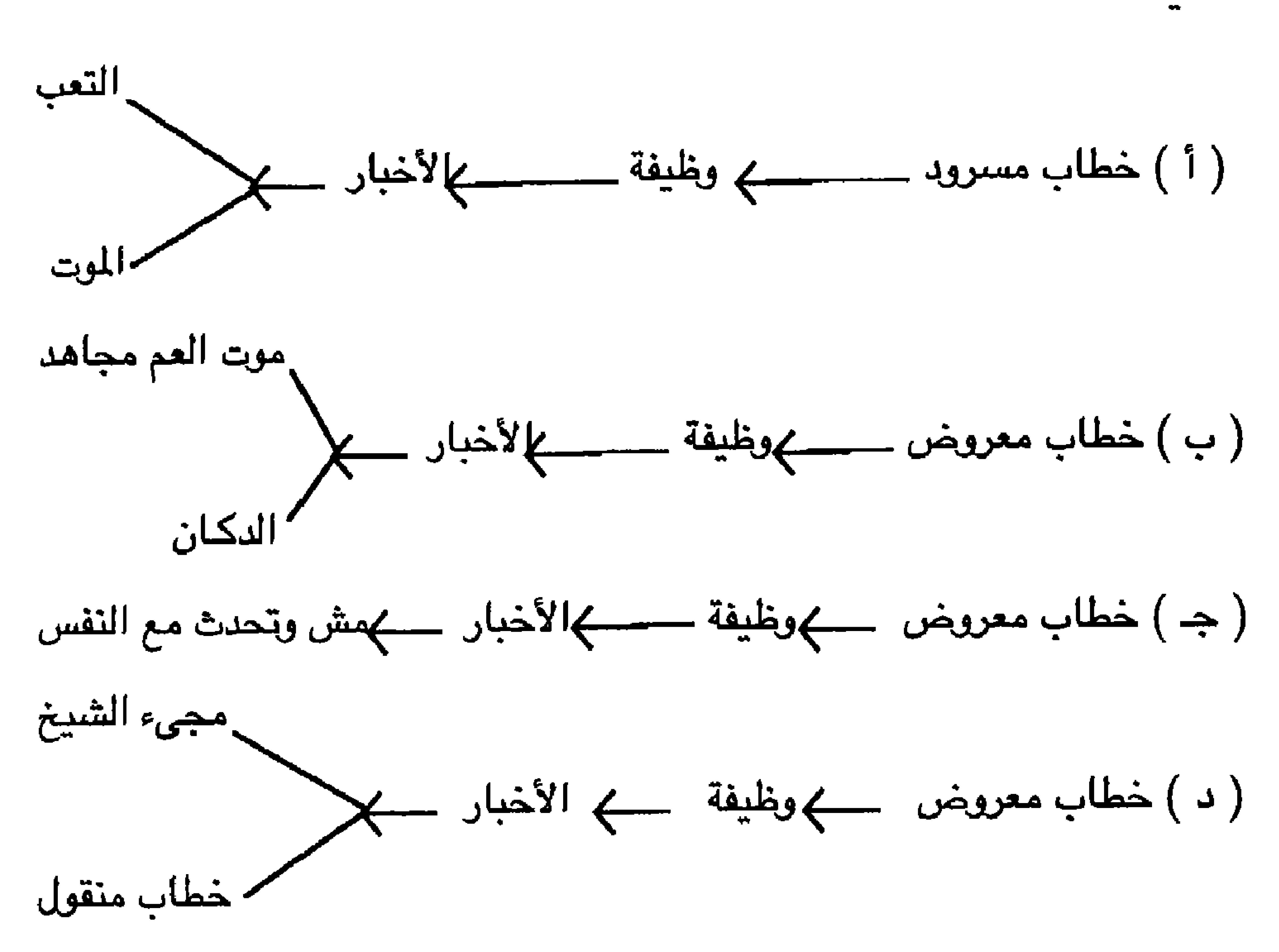
(ب) « فى الصباح ، أخبرته أمه أن أمناء الشرطة قد وجدوا العم مجاهد ميتا عند الفجر داخل دكانه الذى كان يعرفه ، والذى كان مسورا وخاليا إلا من حشية طويلة بالية ، ووابور يظل موقدا طول الليل تحت قدرة النحاس الكبيرة ، والباب نصف مغلق ، حيث يقوم فى الصباح ليبيع الفول للأولاد . (الرواية : ص 11) » .

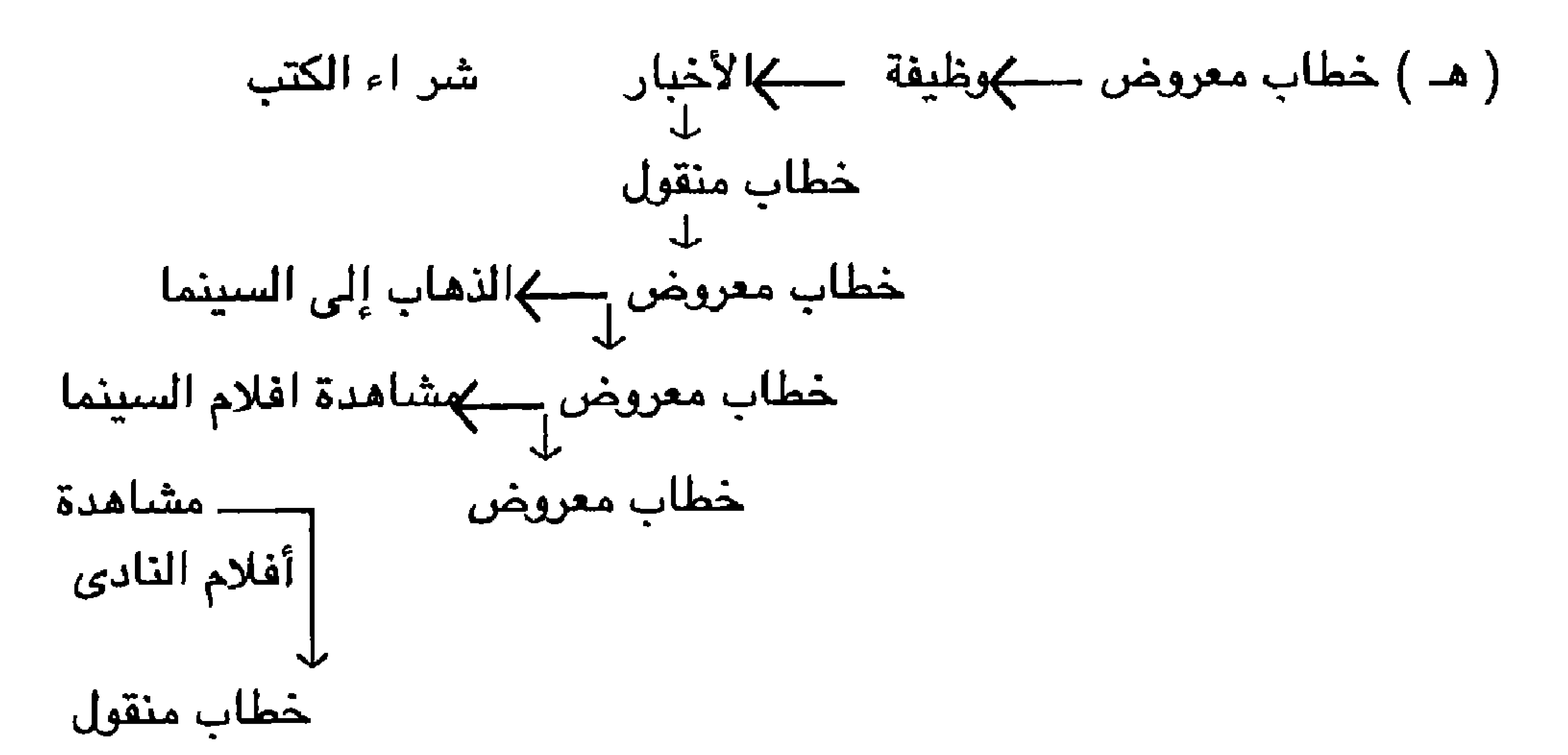
(جـ) « . . . . سالم فرج حنفى أخبره بالأمس وهو يضحك أن شقيقته رأته وهو يمشى و يتحدث مع نفسه دون أن يكون معه أحد من الناس . (رواية : ص 12) » .

(د) « . . وعندما استوثق همس له أن ينتبه لان الشيخ جنيد على وشك المجيء بين لحظة وأخرى . وقال له « خلى بالك » . (الرواية : ص 13) » .

(هـ) « . . وعندما أخبرها أنه يشتريها (أى الكتب) لأنه يحب ذلك ، ظهر عليها السرور وانحنت على كومة الكتب فى جانب المكتب ، بجلبابها البيتى وثدييها الصغيرين وسألته فى صوت هامس : « يعنى أنت غاوى ؟ » وابتسم يوسف النجار وعادت تسأله إن كان يذهب إلى السينما فى بعض الأيام . وقال لها أنه يذهب قليلا ويكتفى بالأفلام التى يراها فى النادى . وقالت هى فى نفس الوقت : « افرض حد اداك تذكرتين سينما هدية ، ليك أنت وواحد صاحبك أو واحدة صاحبتك ، تقبلهم منه والا تكسفه ؟ » (الرواية : ص 35) » .

يتضح لنا من خلال هذه الفقرات التى سقناها كنماذج تقربنا من الصيغ التبليغية لخطاب السارد ، أن هذا الأخير يركب تلك الصيغ بخاصيات تجعل من الشخصية الروائية بؤرة للحدث ، وهذا ما يمكنه أيضاً من إعلان حضوره المستقل فى رصد التفاصيل ، ويتميز خطاب السارد فى (مالك الحزين) بتركيب متعدد ومتنوع للخطاب المسرود والخطاب المعروض كما تدل على ذلك النماذج النصية التى سقناها ، لا على سبيل الحصر ولكن على سبيل التمثيل ، وهى النماذج التى تبين لنا بوضوح تلازم هذه الخطابات فيما بينها وتداخلها ضمن هذا النص الروائى برمته ، الأمر الذى يمكن هذه الصيغ التبليغية من امتلاك وظيفة الإخبار التى تعين بدورها على تميز طرائق اشتغال المحكى ، والانتقال من تلك الصيغ إلى مجال التخييل الذى يستند على تداخل الأحداث الروائية وتواليها ، وبامكاننا إعادة صوغ الأمثلة السابقة ضمن الانتظامات التالية :





غير أن أهم خاصية يمكن الوقوف عندها ، تتلخص فى اعتماد السارد على التمييز بين صيغة التبليغ الحاضر وصيغة التبليغ الماضى ، إذ غالبا ما يقترن الخطاب المنقول فى رواية (مالك الحزين) بصيغة الماضى ، بينما يرتبط كل من الخطاب المسرود والخطاب المعروض بغية تتمة تركيب عناصر الحدث الروائى ، وهكذا نجد أنفسنا أمام الوحدات التبليغية التالية والتى نوجز بعضها ضمن هذا التصور :

- **تبليغ فى صيغة الماضى** : عندما دخل لينام . . .

قالت وهى تخرج . . .

وقفت فى مدخل الحجرة . . .

فى الصباح ، أخبرته أمه . . .

سالم فرج حنفى اخبره بالأمس . . .

همس له أن ينتبه . . .

- **تبليغ فى صيغة الحاضر** : « زاى ؟ »

« الله جرى أيه يا جدعان ، بلاش نضحك وإلا أيه ؟ » .

« أنت شايفة الساعة دى ؟ دى الساعة بتاعة أبويا » .

« افتكروه نايم يا عينى واتاريه كان ميت » .

« خلى بالك » .

« يعنى أنت غاوى » .

وتجدر الإشارة فى هذا المجال ، أن التبليغ فى صيغة الحاضر يظل مؤطرا بصيغة الماضى لانتظامه حول أفعال القول والطلب والأخبار : (قال/طلب/ أخبر / قالت / همس ، الخ ....) ، فكلام الشخصيات نعتبره فى رواية (مالك الحزين) وجهة نظر يعرض عبرها السارد نمطا للغة اجتماعية تضفى على هذا النص الروائى بعدا واقعيا براهنيتها التلفظية وبعدها الاجتماعى

ويندرج التفكير فى تحديد وظائف الحوار والمونولوج ضمن الاعتناء بالوحدات الحكائية التى تميز خطاب السارد فى رواية (مالك الحزين) ، وترتبط تلك الوظائف بمجموعة من السياقات النصية التى تمنحها خصوصيتها وتميزها ضمن الافتراضات المخصصة للتصويغ التبليغى ، صحيح أن الإخبار النصى للرواية هو الرواية نفسها (24) ، خاصة إذا كان هذا الإخبار ينوع فى طرائق صيغ الخطاب الروائى وتمظهراتها النصية كما هو الحال بالنسبة لمستويات توظيف الحوار والمونولوج فى رواية (ملك الحزين) ، وهو التوظيف الذى لا ينفصل عن توجهات السارد ووجهة نظره فى بناء العالم التخييلى واستدراج الوحدات الحكائية الضرورية لخلق الإيهام بالواقع ، غير أن الاعتناء بالحوار والمونولوج يستلزم ، فى نظرنا ، الانطلاق من الاعتبارات التالية :

- ارتباط الحوار والمونولوج ، باعتبارهما تصويغين تبليغيين ، بخطاب السارد وهو الارتباط الذى يراهن على اعتناء هذا الأخير باضفاء الطابع الاحتمالى والواقعى على الحوار والمونولوج ضمن السياق العام لنمو الخبر الروائى .

- الطبيعة التى يمظهرها الحوار والمونولوج باعتبارهما أدوات تعبيرية لرصد مختلف المواقف والأحداث الحكائية وفق اختيارات تركيبية ترتبط بوضع السارد ووضع الشخصية الروائية .

- وظائف الحوار المونولوج ودورهما فى تكسير رتابة السرد والتأكيد على أهمية الصوت السردى واستحضاره ضمن المشهد الحكائى . .

وإذا كان الحوار يركز بصفة أساسية على كلام الشخصيات ويرتبط فى رواية (مالك حزين) بالخطاب المنقول وتشخيصاته اللغوية ، فان المونولوج يميز بدوره الرؤية السردية ويستهدف محو الاختلاف بين الرواية والحياة (25) على الرغم من أنه يرتبط فى هذا النص الروائى بشخصيات وبمواقع نصية محددة ، ولذلك أصبح المونولوج / الداخلى/ فى النثر السردى المعاصر عنصرا للتركيب له نفس أهمية الحوار ، فالبنية اللسانية للمونولوج / الداخلى / تقترن بمجهود التعبير مباشرة على ما ندعوه باللغة الداخلية (26) ، التى تستهدف الإخبار عن وحدات حكائية يمظهرها الصوت السردى للشخصية الروائية . وإذا كانت الحوارات عادة ما يعبر عنها بالأسلوب المباشر ، فان المونولوج الداخلى / يعبر عنه بالاسلوب المباشر الحر أو بالاسلوب غير المباشر الحر (27) ، وتكتسى هذه الطرائق التركيبية أهميتها فى صياغة الخبر الروائى وتؤشر على وظيفتين أساسيتين لكل من الحوار والمونولوج :

1 - وظيفة التوجيه وتقترن بالتصويغات التبليغية التى يستهدفها السارد نفسه وفق مجموعة من الاقتضاءات المقامية الراصدة لمظاهر التلفظ وطبيعة الملفوظ .

2 - وظيفة التشخيص المرتبطة بخطاب الشخصيات وصيغه ، سو اء أكان خطابا يستند على الحوار الذى يستلزم وجود موقف تداولى يحافظ على نمطية المخاطب (المرسل) والمخاطَب (المرسل إليه) ، أم يستند على حوار داخلى للمتلفظ مع ذاته ، وهو الحوار الذى يكشف عنه المونولوج بشكل مباشر .

من شأن هذا التصور أن يقدم لنا الحدود التى تفصل خطاب السارد عن خطاب الشخصية الروائية وتداخل هذين الخطابين بخطاب الكاتب ، على الرغم من أن الشخصية الروائية لها دائما منطقها ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها (28) ، فالحوار والمونولوج ، بما أنهما مظهر من مظاهر التصويغ التبليغى ، يمكنان السارد من امتلاك علم بأحوال الشخصيات وتفاصيلها واستنطاق جنايا النفوس ، على الرغم من أن كلا من الحوار والمنولوج يبدو أنهما يغيبان صوت السارد ويعتمدان على تشخيص خاص للخطاب ، ولعل هذا هو ما يمكن الكاتب من أن يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته . . . وإنما كذلك داخل موضوع المحكى ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد (29) .

ويأتى الحوار فى رواية (مالك الحزين) ليعدد فى تمظهرات « الأثر الواقعى » لكلام الشخصيات وليساهم فى تنويع الصيغ التبليغية لخطاب السارد الذى يعرض لنا فى مقاطع متعددة حوارا للشخصيات بأسلوب مباشر يحرص هذا السارد على وضعه بين مزدوجتين باعتباره خطابا منقولا كما يأتى الحوار ليعكس راهنية كلام الشخصيات فيما بينها وفق المواقف المتعددة التى يرصدها السارد على امتداد هذ النص الروائى ، وبذلك يتخلل الحوار العديد من الوحدات الحكائية وإن كان يرد ضمن الخطاب المسرود مؤطرا بخطاب السارد ، وفق الترسيمة التالية :



يقول السارد مثلا متحدثا عن الهرم الكبير :

« وعندما انتهى وكيل النيابة من الاطلاع على المضبوطات والمحضر نظر إليه باستغراب وقال : « أمال فين الهدوم ؟ » » .

« الهدوم اللى فى المحضر ، الجلابية والصديرى ؟ » .

« وأنا أعرف منين يا بيه ؟ هم مسكونى زى ما أنا كده » .

وفتشوا الحجز ونظروا إلى ثياب المحجوزين وسألوا نوبتجية الليل وضربوه وقلبوا الدنيا ولكنهم لم يجدوا شيئا (الرواية : ص : 70) » .

وعلى هذا الأساس ، يتضح أن السارد يمكن أن يتناول كلام الشخصيات كموضوع لسرده ، وقد يختار أن يعيد انتاجه حرفيا كما تم التلفظ به « واقعيا » ، وحينئذ ينمحى السارد أمام الشخصية ويصبح شفافا ، وعلى العكس من ذلك ، إذا حور كلام الشخصيات عن طريق ادماجه فى خطابه الخاص ، فان صوت الشخصية سيصبح معتما بدرجة أعلى أو أدنى (30) ، ولذلك فاننا نلاحظ أن السارد فى رواية (مالك الحزين) يعيد إنتاج كلام الشخصيات حرفيا كما تم التلفظ به « واقعيا » ضمن كل المواقف التى يرصدها هذا النص الروائى فى شكل حوارات قصيرة تمكنه من تأكيد حضوره وتأطير كلام الشخصيات ضمن لحظة حدوث الفعل الروائى ، ولهذا غالبا ما ترتبط تلك الحوارات القصيرة ببناءات مشهدية يدمجها السارد ضمن سياق الحكى ، من ذلك أيضا ما يمكننا تسميته « بالحوار العابر » المشخص لراهينة الفعل الروائى عبر تكثيف لحظة التلفظ وتضمينها لإخبار تلخيصى زمنا ومظهرا حكائيا ، ويأتى الحوار العابر ليؤكد على طبيعة الرؤية السردية المتنقلة والتى يعين عبرها السارد عناصر بناءاته المشهدية ، يقول السارد مثلا :

« . . قال يوسف النجار أنه سوف يذهب إلى المقهى . وعندما كان ينزل الدرجات القليلة المفضية إلى الوسعاية ، سمع صوت أمه وهو يقول : « مع السلامة » .

« مساء الخير يا أستاذ » .

« أهلا فاروق » .

أعطاه جابر علبة السجائر ، وعندما أخذها واستدار فاروق إن العم مجاهد مات (الرواية . ص : 11) » .

ويتضمن الحوار العابر فى النموذج النصى السابق ، إخبارا حكائيا يورده السارد بأسلوب مباشر وبخطاب منقول يعين لحظة لقاء يوسف النجار بفاروق ، ويتضح جليا أن حدود هذا الحوار العابر ، يظل مؤطرا بخطاب السارد وهذا ما يؤكد حضوره الفعلي فى العرض وصياغة الخبر الروائى

وإذا كان الحوار المؤطر والحوار العابر ينوعان فى علائق خطاب السارد بكلام الشخصية الروائية ويساهمان فى تحيين لحظات التلفظ ، فان الحوار المسترسل يعلن عن حضوره ليساهم فى تكسير رتابة السرد دون أن يعنى ذلك استقلال السارد بمسافة رؤية بينه وبين الشخصية الروائية ، وهذا ما يمكننا من الأقرار بأن الحوار المسترسل يظل ، بدوره ، مؤطرا بخطاب السارد باعتباره خطابا منقولا ومظهرا خطابيا لراهنية لحظة الكلام ومباشريتها ، (وهذا ما يؤكد عليه تدخل السارد بقوله : « قال فاروق » فى النموذج النصى الذى سنعرض له بعد قليل) ، خاصة إذا علمنا أن هذا السارد يستهل الحوار المسترسل بحوار معروض بأسلوب غير مباشر ينوع بدوره فى بناء المشهد الروائى . يقول السارد فى فقرة دالة على ما سبق عرضة من خصوصيات للحوار المسترسل والحوار المعروض :

« . . وسأله شوقى إن كان قد سمع شيئا عن الليلة التى سوف يقَيمونها للعزاء فى العم مجاهد الله يرحمه ، وقال فاروق إنه لم يسمع . . وقال فاروق : « طيب وأنا مالى ؟ » .

« أصل أنا قلت لهم إن خليل قريبك ، وممكن يعمل لك تخفيض »

« آه . قصدك أروح أخذ الفلوس وأزوغ ؟ » .

« ما لكش دعوة بعد كده » .

« أنت بتتكلم جد ؟ » .

« هى الحاجات دى فيها هزارا ؟ » .

« الله ، والمكنة ، والناس ؟ » .

« أنت مالك يا أخى ؟ » .

« أنا ملى أزاى ، مش لازم أفهم » .

« أنت دلوقت عاوز أيه ؟ ما تقول عاوز أيه ؟ » .

« عاوز أفهم » .

« لا : أنت عاوز مكنة ، صح » .

« صح » .

« يعنى أنت دلوقت عاوز أيه ؟ » .

قال فاروق : « عاوز مكنه » .

« المكنة موجودة ، عاوز أيه ثانى ؟ » .

«موجودة فين ؟ » .

« عند خليل » .

« وبعد كده ؟ » .

« وبعد كده ، أنا حاتصرف » .

« مع خليل » .

« أيوه مع زفت » . (الرواية : ص : 25/24) » .

وتوظف رواية (مالك الحزين) بالإضافة إلى المظاهر السابقة للحوارات ، نمطا آخر من الحوارات نصطلح على تسميته مؤقتا « بحوار الذاكرة » الذى تستدعيه حالة التذكر كما يعرض لها السارد القادر على استبطان أحوال الشخصية فى تأملاتها ، ويؤكد حوار الذاكرة على أن مركز الإدراك قولا وتذكرا

يرصده السارد بصيغ متعددة ويدمجه ضمن المحكى ، وتلك خاصية لها دلالتها التى تجعل من حوار الذاكرة عنصرا سرديا يحقق للحدث الروائى احتماليته وتخييليته ، ويتجلى هذا النمط الحوارى ، أكثر مما يتجلى ، فى مقطع (من عواقب ركوب الماء) الذى يحكى رحلة الشيخ حسنى رفقه الشيخ جنيد على متن القارب ، ويأتى حوار الذاكرة مؤطرا بدوره بخطاب السارد ، وهذا ما تمثله الفقرة التالية :

« وجفف يده (أى الشيخ حسنى) مسرورا واشعل سيجارة ، وتساءل بينه وبين نفسه أى شىء آخر لم يركبه . وتذكر يوم استأجر الدراجة وترك طاقيته هنا عند عبد النبى العجلاتى (. . .) وابتسم الشيخ حسنى عندما تذكر نفسه وهو يمسك بها ويجلس حتى وسطه فى قلب الماء . وكيف أنه راح يستغيث عميانى وينادى على المارة (. . .) وأخذت الدموع تطفر من عينيه الخاليتين حتى التقطت اذناه الكبيرتان صوت الجاويش عبد الحميد من بين الأصوات . فأخذ يزعق على طول الشاطئ :

« يا شاويش عبد الحميد . يا شاويش عبد الحميد » . وسمع الجاويش عبد الحميد وهو يقول من بعيد : « مين ؟ » .

« أنا الشيخ حسنى » .

« الشيخ حسنى مين » .

« الشيخ حسنى يا أخى » .

« وبتعمل أيه عندك ؟ » .

« أبدا . أصلى كنت راكب عجلة ووقعت » .

« عجلة ؟ بتقول كنت راكب عجلة ؟ » .

« آه . والله ، حتى اسمع كده » .

وراح يضرب جرس الدراجة لكي يصدقوه . (الرواية ، ص : 39 / 40) »

ومن المؤكد أن دلالة الحوار كصيغة تبليغية تتعالق مع العديد من المكونات النصية والظاهر أن هذا التصور الأولى يستجيب أيضا للنماذج النصية التى يمظهرها المونولوج كصيغة تبليغية لها دلالاتها ووظائفها التركيبية ضمن خطاب السارد أو الصوت السردى الذى تمثله الشخصية الروائية ، ويرتبط المونولوج فى رواية (مالك الحزين) بخاصيتين متميزتين ، تستند أولاهما على أعتبار المونولوج خطابا فوريا Discours immédiat (31) ، وثانيهما ، على اعتباره ملازما لخطاب السارد وتابعا له ، على أن المونولوج ، بناء على ما أوردناه من اعتبارات سالفة ، يظل فى هذا النص الروائى مستقلا عن السياق الحدثى ، بما أنه صيغة تبليغية يخبرنا عبرها السارد عما يخالج أعماق الشخصية الروائية التى يتحرر خطابها فى هذه الحالة من أية سلطة سردية (32) .

ويكتسى البناء العام للمونولوج خصوصيته على مستويين مترابطين : عموديا لاقترانه بالشخصية الروائية ، وأفقيا لتوحده بالسياق الحدثى لطبيعة الخبر الروائى نظرا لاشتمال المونولوج على وحدة خبرية مركزية تساهم فى نمو ذلك الخبر ، وهذا ما سنحاول عرضه من خلال ما يقدمه المونولوج الخاص بيوسف النجار الوارد فى صفحات (56 / 61) من الرواية من معطيات :

بناء وبنية المونولوج :

للمونولوج الخاص بيوسف النجار مميزات تركيبية نحصرها فى الوحدات التالية :

(١) ***الوحدة التمهيدية*** : ونقصد بها الإجراء الاخبارى الذى يستهل به السارد هذا المونولوج ، ويمثله نصيا التعبير التالى :

« أكل حفنة من الفول النابت وصب كأسا وفكر فى روايته التى اراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها ، وقال رغم الأعوام وسكرك ما زلت

تذكر كل شيء لانك كتبته عشرات المرات دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك . .
(ص 56 / 57) » .

(**ب) الوحدة المركزية** : ونقصد بها « نص » المونولوج ومظاهره الإخبارية التى يشتمل عليها مضمونه المتعلق بكتابة الرواية المرتقبة ومعطياتها الكتابية . ولنص المونولوج ، باعتباره صيغة تبليغية ، خصوصيات تركيبية تجسد أحوال هذه الشخصية الروائية وتستحضر فى الآن نفسه تنويع الرؤية السردية للسارد بانتقالها من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب .

(**جـ) الوحدة الختامية** : وتظل هذه الوحدة مرهونة بالانتقال من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب ، مؤشرة بذلك على تدخل السارد فى هذا الإجراء الإخبارى وتعالقه مع الوحدة التمهيدية . يقول السارد :

« وأكل حفنه من الفول النابت وقال أنت سكران ولا تكتب عن هؤلاء وأكتب عن الأشياء التى تعرفها أو أكتب عن عمران أو عبد الله أو المقهى أو أبيك . . . . (ص : 61) » ، ويؤكد هذا الانتقال ، على أن المونولوج أو الخطاب الفورى ، وإن كان يوظف بواسطة المقدمة الاسنادية لفعل القول : (وقال) الذى يعود على تدخلية السارد ، فإنه ، ومع ذلك ، يقدم دون مزدوجتين (33) وبشكل مباشر ، وهذا ما يبدو جليا فى المقطع الموالى :

« عشرون عاما قد مضت

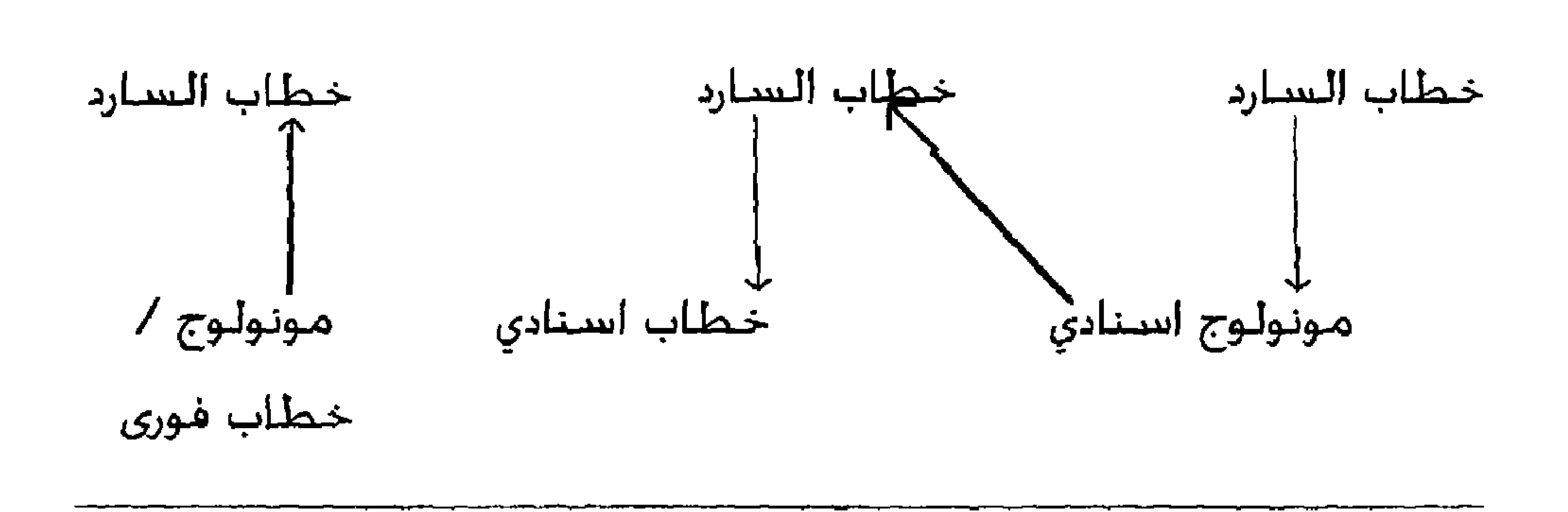
أنت سكران

وقال لا . أنت غضبان

وعندما قال ملعون أبوك . أنت الآخر . انتبه يوسف النجار على صوت انفجار بعيد (ص : 61) » .

وإذا نحن أمعنا النظر في هذه الصيغة التبليغية ، سنلاحظ بان السارد يعمد إلى توظيف المونولوج بشكل تركيبى أو تراكبى ليعلن عن حضوره كصوت فاعل فى عملية السرد ، ومن ثمة ، فإن توظيف المونولوج توظيف موصول بمنطق الحكى وسياقاته السردية التى تمكن الخطاب الداخلى للشخصية من الزويان فى خطاب السارد ، ويحدث بالتالى تحوّل فى الضمائر والأزمنة (34) ، وهذا ما تؤكده الفقرة التالية :

« وجاء المعلم عطية وهو يعرج ووقف فى مدخل المقهى وسأل عبد الله إن كان قد أصبح فتوة « ولا إيه الحكاية ؟ » كل هذا والمعلم صبحى لم يرفع رأسه ولم يتلفت « صحيح » قال عبد الله لنفسه : « الغدر لما حكم صبح الأمان بقشيش ، والنذل لما احتكم يقدر ولا يعفيش » . صحيح . طول عمرك وأنت غلبان يا عبد الله ، وأدار وجهه لكى يدخل إلى المقهى وحينئذ فوجىء بالشيخ حسنى يقف أمامه غارقا فى الماء والوحل . (الرواية . ص : 79) ، وبإمكاننا تركيب المعطيات السابقة فى الترسيمة التالية :



هوامش

(1) Ducrot (O) Tdorov (T) : Dictionnaire Encyclopédique, Ibidem P . 411 .

(2) Hutcheon Linda : Modes : et Formes du narcissisme Littéraire in : poétique N°29 - 1977 . P . 99 .

(3) Van Rossom Gyon (F) : La marque de l'auteur : L'exemple Balzacien d'illusions Perdues, in : Degrés; N°49 / 50 . 1987 P . C 4

(4) جونيت (جيرار) : حدود السرد . آفاق . عدد 1988/9/8 . ص 59 .

(5) نفسه : ص 59 .

(6) ريفاتير (مايكل) : سيميوطيقا الشعر : دلالة القصيدة . ترجمة فريال جبورى غزول . ضمن : مدخل إلى السيميوطيقا : إشراف : سيزا قاسم – نصر حامد أبو زيد . منشورات عيون . 87 ، الجزء الثانى . ص 52 ، ونقرأ أيضا فى صفحة 53 :

« النص المحاكى ينوع التفاصيل ويغير بؤرته باستمرار ليحرز تشابها مقبولا مع الواقع – لأن الواقع متغير ومعقد عموما – وبناء على ذلك فالمحاكاة تنوع وتعدد » .

(7) صبرى (حافظ) : « مالك الحزين » الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية فصول . المجلد الرابع . ع . الرابع يوليو – أغسطس – سبتمبر 1984 ص 166

(8) Todorov (T) : La Notion dela Littérature et autres essais, seuil 1987 P. 48 / 49

ويضيف تود وروف قائلا فى نفس المجال : « وإذا كان لنا أن نتوفر على مصطلح نوعى يحتوى ، فى نفس الآن ، على المحكى والوصف (أى النصوص التى لا تتوفر على الأوصاف) يمكننا أن نستعين ، بمصطلح غير مستعمل نسبيا فى اللغة الفرنسية ، ويتعلق الأمر بالتخييل ، والفائدة ستكون مزدوجة : أولا : « التخييل » يشتمل على المحكى والوصف ، ولأنه ثانيا ، يثير الاستعمال المتعدد والمرجعى الذى نفعله بالكلمات فى الحالة الأولى والحالة الثانية . » (نفس الصفحة)

(9) صبرى (حافظ) : م . م . س : ص 163 .

(10) نفسه : ص 174 .

(11) « برانى الحكى ، بالتحديد ، هو كل سرد بضمير المتكلم » ، انظر فى هذا المجال :

Genette (G) : Nouveaux discours du récit, Seuil 1983 P . 92. Figures III, p . 252

(12) Todorov (T) : Littérature et Signification. Larousse. Paris 1967 P. 79.

(13) Todorov (T) : Les genres du discours . Col . Poétique 1971. P. 177.

(14) Ricoeur (P) : Temps et récit, la configuration dans le récit de fiction Seuil, Paris, 1984.P.14o.

(15) ولذلك نلاحظ بأن (بول ريكور) عند حديثه عن وجهة النظر يعتبر هذا المفهوم مشتركا بين كل الفنون التى تهتم بتشخيص قسط من الواقع (الفيلم) المسرح الرسم ، الخ ...) أى كل أشكال الفن التى تمثل ازدواجية على مستوى : المضمون – الشكل . (المرجع السابق : ص 140) ، وتجدر الإشارة أيضا إلى أن (ريكو) يعتبر وجهة النظر ، فى موقع أخر من تحليلة ، دعوة موجهة للقارىء لتوجيه نظرته فى نفس اتجاه المؤلف أو الشخصية ، وبالمقابل فأن الصوت السردى هو الكلام الصامت الذى يقدم عالم النص للقارىء (المرجع السابق : ص 148 / 149)

(16) Bakhtine (M) : Esthétique et Théorie du roman . Gallimard 1987. p . 158 .

(17) Genette (G) : Figures III, Ibidem, p. 224 .

(18) Grivel (ch) : Production de L'intérê Tromanesque, Moutlen 1973 p.

(19) للمزيد من التفاصيل راجع : Pouillon (J) : Temps et roman, Gallimard 1946 . p. 187

(20) Dolozel (L) : travaux Linguistiques de praque I . paris .Klincksieck 1966 . "Vers la stylistique structurale " p . 260 / 265 in Guirand (p) , kuentz (p) : la stylistique klincksieck, 1970 . P-197 .

(21) نفسه : ص 197 .

(22) باختين (ميخائيل) : الخطاب الروائى . ترجمة وتقديم : محمد برادة : دار الامان . ط 2 . ص 78.

(23) نفسه : ص 73 .

(24) ناجى (مصطفى) : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . م . م . س ص 106.

(25) Genette (G) : Figures III, Lbidem, p . 193 .

(26) نفسه : ص 193 .

(27) نفسه : ص 193 .

(28) ناجى (مصطفى) . م . م . س : ص 110 .

الفصل الثانى

الـزمــن والفضـاء : فرضيات نظرية

يحسن بنا فى مستهل هذا الفصل أن نمهد له بطرح نظرى يعتنى بأهم الفرضيات التى يستند عليها الزمن والفضاء باعتبارهما نسقين خطابيين يساهمان فى بحث الإشكالية العامة لدراستنا .

وتستوقفنا منذ البدء ملاحظتان أساسيتان يجدر بنا الإشارة إلى مضمونهما بشكل مختزل حتى يتسنى لنا بحث الإشكالية التى يطرحها هذا الموضوع بحثا مجديا ، ترتبط الملاحظة الأولى بضرورة ربط الزمن بالفضاء (أو الفضاء بالزمن فالأمر سيان) ، والضرورة هنا ضرورتان : ضرورة منهجية وضرورة نظرية صرفه ، أما الملاحظة الثانية ، فتحيلنا على تعدد الحقول المعرفية التى تناولت بالبحث أهم القضايا المرتبطة بالزمن والفضاء فلسفيا ، علميا ، أنثروبولوجيا الخ ... ، ولهذا التعدد خصوصياته الدلالية التى يمنحها كل حقل معرفى للفضاء والزمن ، وله أيضا فرضياته النظرية التى تكشف عنها الكثير من الأبحاث التطبيقية منهجا وبرنامجا .

تتعدد طرائق البحث فى إشكالية الفضاء الروائى ضمن علائقه بالزمن تبعا لتعدد مستويات التوظيف باعتبارها مظاهر تنوع فى رصدها للمستوى الواقعى وللمستوى التخييلى ، خاصة وأن هذه الأشكالية تحيل نظريا على فهم مرجعى وآخر احتمالى لصيغ التوظيف كما سنبين ذلك فيما بعد ، وتستقطب هذه الثنائية عدة خصوصيات تقترن بطبيعة الخطاب الروائى تخصيصا أو الخطاب السردى تعميما ، تلك الخصوصيات التى تجعل من الفضاء والزمن الروائيين مكونات نصية لا يمكن الاستغناء عنها فى صياغة الحدث وتشكيل مقوماته ، وبما أنه من الصعب إنجاز تصور مستقل لمنطق علائق الفضاء بالزمن على مستوى التشغيل والتوظيف ، وهذا ما أكدت عليه العديد من الدراسات والأبحاث ، فاننا سنحدد

منطلقاتنا التحليلية بناء على التصورات التى تراهن عليها العلائق الممكنة التى ترتبط بينهما وتحددهما كنسقين خطابين يميزان النص الروائى وتشخيصاته الممكنة والاحتمالية لتداخل الواقعي بالتخييلى . . . ، وإذا كان من الصعب وضع بناء نظرى متكامل لمفهوم الفضاء أو الفضائية السردية ، فما ذلك إلا لأن هذا البناء النظرى لابد له أن يستدرج بعداً تركيبيا يربطه بمفهوم المكان (Lieu) ، وهو المنظور الذى يندرج تحت المكون الفضائى ، ويأتى البعد التركيبى ليحقق بدوره منطلقا بين سياق ما هو إدراكى وما هو تخييلى ، خاصة وأن الخطاب الروائى يستند على صوغ للسياق الواقعى الفزيائى ويستثمره ضمن المحكى روائيا وتخييليا ، وهذه فرضية مركزية تنطلق منها العديد من وجهات النظر النقدية فى تناولها لإشكالية الكتابة وتفاعلاتها النصية مع الراهن والمدرك لتكسب النص الروائى خصوصيته وفرادته وتميزه .

صحيح أن الفضاء يشكل علة وجود العمل الأدبى (1) ، وصحيح أن التلفظ مرتبط ارتباطا وثيقا بالمرجعيات الفضائية - الزمنية (2) ، وصحيح أيضا (وأخيراً) أن الزمنية Temporalisation هى إجراء ضرورى للسرد (3) ومن ثمة ، يصبح الزمن والفضاء نسقين خطابيين لهما منطقهما الخاص ضمن البناء العام لهذا النص الروائى أو ذاك ، ويغدوان مركز الأحداث والتفاصيل التى يعرضها ويركبها . إن الوحدات الزمنية والفضائية والحديثة تستحضر تخييلا روائيا يظل متماثلا مع وحدات موازية للعالم الواقعى ، كما أنها تستحضر ، وفى أحيان كثيرة ، عالما زمنيا وفضائيا وحدثيا تخييليا لا يستلهم عناصر الواقعى وتفاصيلها أو يحاكيها ، فما هى إذن حدود تعالق هذه الوحدات مع العالم الواقعى ، وما هى درجة استقلاليتها عنه ؟ ، سؤال يستقطب العديد من المحاور التى توجه هذا التحليل ، ويستقطب فى الآن نفسه العديد من الاعتبارات التى يتأسس عليها النص الروائى ، بما أنه نص تخييلى بامتياز ، له انتظاماته الداخلية وطرائق اشتغاله الخاصة به .

تراهن مظاهر ومواصفات الزمن والفضاء على أهمية التصور العام الذى تنطلق منه الكتابة الروائية فى تقديمها لعناصر الحكاية بما أنها تتابع للاحداث المتسلسلة فى الزمن من البداية إلى النهاية ، وهذه الحكاية المروية هى حكاية تخييلية ، وهذا ما يميز الرواية عن البيوغرافيا وعن الاوتوبيوغرافيا والشهادة المعيشة (4) ، وعلى هذا الأساس التجنيسى العام يصبح للزمن وللفضاء ، باعتبارهما إطارين ضروريين للحكى ، أهمية استثنائية لتعيين السياق الحدثى وارتباط وحداته بعنصرى الاحتمالية والتوقعية اللذين يفرضهما ، بل ويستلزمهما ، ذلك السياق . ولذلك غالبا ما ترتبط مظاهر ومواصفات الزمن والفضاء بسؤال « صعب » ومقلق / بالنسبة للروائى والمحلل أو الدارس على السواء / يحيل على استعمال وتوظيف « الحقيقى » من قبل الروائى وتحويله إلى « تخييل » ما دام من غير الممكن تصور أو إدراك «رواية خالصة» يكون فيها كل شيء مصنوعا ومنفصلا عن الواقع ؟ (5) .

فماذا نقصد فيه إذن بالمظاهر والمواصفات فى هذا المقام ؟

مما لا شك فيه أن تحديد هذا القصد يتطلب الانطلاق من قاعدة مبدئية لا تلغى طبيعة الخطاب الروائى باعتباره ملتقى لتقاطع الواقعى بالتخييلى ، ولذلك فان تحديد المظاهر والمواصفات يعنى تحديد الدور المنظم لها ولمقصدية كل من الوحدات الزمنية والفضائية لهذا الخطاب الروائى ، إن تحديدا كهذا الذى أوردناه لن يكتسب قوته الإجرائية والمنهجية إلا بناء على ما تقدمه النصوص الروائية من معطيات تمثيلية فى علائقها بالتصورات النظرية التى شكلت ولا زالت تشكل منطلقات أساسية للتحليل والعرض . . .

من أهم التصورات النظرية المتميزة منهجا وموضوعا والتى راهنت على استحالة عدم الفصل بين الزمن والفضاء ووحدت بينهما ، يمكننا الاعتناء فى هذا المجال ، بالتصور الذى بلور معطياته (ميخائيل باختين) فى كتابة (استطيقا الرواية ونظريتها) (6) ، وخاصة ما جاء فى الملاحظات الأخيرة التى اختتم بها الفصل المتعلق بـ « أشكال الزمن والكرونوطوب فى الرواية » ، ولذلك فان

استعادة بعض عناصر هذا التصور الطموح تبرز لنا أهم وابرز المعطيات التى تناولها (باختين) بالتحليل والدراسة . .

يقدم (باختين) فى بداية تحليله التحديد التعريفى التالى للكرونوطوب :

« سندعو بالكرونوطوب ما يترجم حرفيا بـ « الزمن – الفضاء » : الارتباط الضرورى للعلاقات الزمكانية (. .) وما يهمنا نحن كون الكرونوطوب يعبر عن لا انحلالية الفضاء والزمن (. . .) ، اننا نعتبر الكرونوطوب كنوع أدبى للشكل والمضمون دون ملامسة دوره ضمن مجالات أخرى من الثقافة (7) » .

إن ما يهمنا من هذا التحديد يتجلى فى الحاح (باختين) على ضرورة الاعتناء بالارتباط الضرورى للعلاقات الزمكانية ضمن باقى مكونات النص الروائى ، مادام للزمن امتداد فضائى وللفضاء امتداد زمنى ، وهذه أول خصيصة يبرزها (باختين) عن تعالق الزمن بالفضاء اللذين يكتسبان ، داخل النص الروائى ، قيمتهما فى معزل عن الإيهام بمرجعيتهما الواقعية ، وللعنصر الإيهامى فى هذا السياق دلالته على المستوى التجنيسى باعتباره إطارا للحكى وقاعدته ، وعلى هذا الأساس يأتى الحاح (باختين) ، مقتربا ومترابطا مع مفهوم الأدب وصورة الانسان فى الأدب ، وتلك فرضية مركزية لتحديد أبعاد الكرونوطوب ومقولاته التعريفية العامة « فللكرونوطوب فى الأدب أهمية مركزية بالنسبة للاجناس ، ويمكننا الاقرار بأن هذه الأخيرة . . . تحدد بواسطة الكرونوطوب ، ويقيم الكرونوطوب ، باعتباره نوعا للشكل وللمضمون ، صورة الإنسان فى الأدب ، صورة تظل دائما وأساسا زمكانية . . . » (8) ، ويشير (باختين) تمييزًا موازيا للكرونوطوب يستدعى تنويع تمظهراته ومظاهره وقيمه الانفعالية التى تؤكد مرة أخرى على تعالق الزمن والفضاء ، ولذلك يبدو أن هذا الاختيار أساسى لتحديد علاقة العمل الأدبى بالواقع ، ويبدو أيضا أنه شرط أولى لفهم تلك التمظهرات والمظاهر يقول (باختين) :

« يعين الكرونوطوب الوحدة الفنية للعمل الأدبى فى علاقاته مع الواقع ، كما يتضمن أيضا وباستمرار ، مكونا أساسيا لا يمكننا عزله عن الكرونوطوب الأدبى إلا بتحليل تجريدى : فكل التعريفات الزمكانية spatio-temporelle هى تعريفات غير منفصلة عن بعضها البعض ، وتحمل دائما قيمة انفعالية . إن التفكير التجريدى يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمن والمكان منفصلين ويبتعد عن القيم الانفعالية . أن هذا التأمل الحى للعمل الفنى لا يقسم شيئا ولا يبتعد عن شىء ، إنه يضبط الكرونوطوب فى كليته واكتماله . أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونوطوبية فى مختلف الدرجات والابعاد ،وكل حافز أو مكون أساسى للعمل الفنى يتقدم مثلما تتقدم أية قيمة من قيمة . . » (9) .

ومن المسلم به ، أن تعيين الكرونوطوب للوحدة الفنية فى علاقاته مع الواقع يمكن اعتباره المعيار الأول (والأساسى بدون شك) فى تحديد مظاهر الكرونوطوب ، أنه التحديد الذى يظل مفتوحا على ما يقدمه النص الإبداعى / الروائى من خصوصيات تدعمها مظاهر الكرونوطوب ووظائفه ، ولا ريب فى أن التصنيف الذى يعرضه مقترح (باختين) لأنواع الكرونوطوب يميز هذا التصور ويسمه بمتطلبات تحليلية إضافية تظل وثيقة الصلة بالتصور العام للكرونوطوب ضمن علائقة بالقضايا المتصلة بالكتابة الروائية وهى تستحضر معطيات الزمن والفضاء كمكونات نصية ، من هنا حدد التصور الباختينى أنواع الكرونوطوب فيما يلى :

(1) كرونوطوب اللقاء .

(2) كرونوطوب الطريق .

(3) كرنوطوب العتبة .

فما هى دلالة هذه الكرونوطوبات ؟

إنها تتقدم باعتبارها مراكز تنظيمية لأهم الأحداث التى يحتويها موضوع الرواية ، هذا الموضوع الذى تترابط « عقده » وتنفصل ضمن الكرونوطوب

نفسـه ، باعتـبـاره المولد الرئيسى للموضـوع ، على أن الدلالة الصـورية لهـذه الكرونوطويـات تمنـح للزمن طابعـا حـسـيـا واضـحـا أثنـاء بسط « مـشـاهـد » الـرواية ، فى حـين أن أحـداثا أخـرى « للربط » ، والتى توجـد على هامش الكرونوطوب ، تقـدم على شكل أخـبـار وتواصل ، وعلى هذا النحـو ، يبـدو الكرونوطوب باعتباره تجسيدا رئيسيا للزمن ضمن الفضاء ، مركزا للمادية الصورية وتجسدا للرواية فى عموميتها . . (10) ، ولا بد لنا من الإشارة إلى أن هذه التصورات العامة لمقترح (باختين) لن تكتسى قوتها التحليلية إلا انطلاقا من القراءة النصية كشرط أولوى لفهم أبعادها ودلالاتها ، ولذلك ما يهمنا من هذا التصور الباختينى هو الحاحه على اعتبار كل صورة للفن الأدبى صورة كرونوطوبية كما هو الشان كذلك وأساسًا بالنسبة للغة . إن الشكل الداخلى للكلمة ، أى العلامة الوسائطية التى تساهم فى نقل الدلالات الفضائية الأولية ضمن العلاقات الزمنية (بالمعنى الواسع) ، هو أيضا شكل كرونوطوبى (11) مـن هذا المنطلق ، يـختزن (باختين) تصوره وتحليله ضمن مقولة تركيبية تجمع أهم القضايا المرتبطة بالكرونوطوب حينما يقربان العالم الذى يعرضه العمل الأدبى ، كيفما كان حقيقيا وواقعيا ، فإنه لا يمكنه أبدا أن يكون من وجهة النظر الزمكانية ، مطابقا للعالم الواقعى حيث يوجد المؤلف الذى أبدع هـذه الصورة (12) ، وتلك فرضية تفصل بين تمظهرات الزمن والفضاء فى الواقع ، وبين تحققاتهما النصية التى تميزهما بخصائص نوعية وبتشخيصات تخييلية سواء عند هذا الروائى أو ذاك . .

1.3 من المقاربات النظرية المتعلقة بتحليل مفهوم الزمن يمكن الاستعانة بالتصور الذى بلور معطياته (بول ريكور) ضمن مؤلفه المتكون من جزءين : (الزمن والمحكى) (13) ، وتتبنى مقاربة (ريكور) على جملة من المنطلقات النظرية خاصة لدى كل من (أميل بنفنست) و (كيت هامبورغر) و (هارلد فاينريش) ، وما يهمنا من هذه المقاربة هو ارتكاز (ريكو) ضمن مشروعه على أن العالم المعروض بواسطة كل عمل حكائى هو دائما عالم زمنى ، فالزمن يصبح

زمنا إنسانيا ضمن الحد الذى يتمفصل فيه بطريقة حكائية ، وبالمقابل ، فالمحكى هو دلالى ضمن الحد الذى يرسم مميزات التجربة الزمنية (14) ، ولعل إلحاح (ريكور) على هذا الاعتبار الذى يصبح معه الزمن زمنا إنسانيا داخل عالم الحكاية قد مكنه من صوغ مقترب يخص مفهوم المحاكاة وتفسيره المرتبط ببحث الوساطة بين الزمن والمحكى (15) ، والحال أن تحديد هذه الوساطة ينبغى أن يكون تحديدا علائقيا يراعى خصوصية التمظهرات الزمنية داخل النص الحكائى وخارج هذا النص ، وذلك اعتبار يقربنا من سؤال « الحقيقة » ضمن الحكاية ، هذا الاعتبار الذى يقرنه (بول ريكور) بما يدعوه « بالمرجعية المتقاطعة » بين ادعاء حقيقة الحكاية وحقيقة التخييل (16) .

ويرتكز التوجه العام لهذه المقترحات النظرية على اعتبارين أساسيين صاغها (ريكور) فى مواقع مختلفة ، ويخضع الاعتبار الأول لسياق إمكانى . يمكن زمن الرواية من أن تقطع الصلة بالزمن الواقعى ، وتعتبر هذه الإمكانية قانونا للدخول إلى مجال التخييل (17) ، ويحيلنا الاعتبار الثانى مباشرة على « التجربة التخييلية للزمن » بما أنها المظهر الزمنى للتجربة الافتراضية للكائن داخل العالم الذى يقترحه النص ، وهذه طريقة تمكن العمل الأدبى من الهروب عن انغلاقه الخاص (18) ، ولذلك تؤخذ « تجربة الزمن » أولا كتجربة «متخيلة» على اعتبار أن افقها هو « العالم المتخيل » الذى هو « عالم النص » : وعن طريق المزج بين « عالم النص » و « عالم القارىء » ثانيا يمكن تحريك (توسيع) أشكالية التجسيد السردى configuration إلى إعادة التجسيد السردى recon-figuration للزمن بواسطة الحكى (19) ، إن أهمية هذين الاعتبارين أذن ، تتمركز حول التضمينات المرتبطة بتوظيف العنصر الزمنى ضمن المحكى ، وفى موازاة مع مكونات نصية يوحد بينها السياق السردى ، ولذلك يراهن كل اعتبار على أهمية العنصر التركيبى للزمن ببقية تلك المكونات الأخرى ومن بينها المكون الفضائى الذى يهتم به (ريكور) لكونه يصلح استعارة للتعبير عن وجهة النظر ،

ونفس الأمر يتعلق بالمكون الزمنى ، أو السارد فى علائقه مع الشخصيات الروائية . . . (20)

يأتى الاعتناء بالتحديدات الزمنية باعتبارها مظهرا من مظاهر الإخبار الذى يتيح لنا الانتقال من الخطاب إلى التخييل (21) ضمن التصور الذى اهتم به (ت . تودوروف) ، ولهذا التصور منطلقه الذى يميز بين زمنين يخصان العالم المقدم والخطاب المقدم له ، ومن شأن هذا التمييز أن يحدد لنا بعض القضايا المرتبطة بهذا التوظيف الزمنى ، وهكذا نلاحظ أن (تودوروف) يقسم ، فى البداية ، مرتكزه النظرى إلى ثلاثة محاور .

1 – يبدو أن أهم مرتكز ينطلق منه (تودوروف) يحيل بالأساس على زمن الخطاب الذى لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكى (زمن التخيل) (22) ، أن عدم التوازى مرتبط بالاختلاف الذى يميز كل زمن على حدة ، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة ، ولذلك فإن أهم مظاهر هذا الأختلاف تبرز على مستوى « الخلط الزمنى » الذى يميز فيه (توردوروف) بين : الاسترجاعات والاستباقات (23) .

2 – ويرتبط المحور الثانى بالمدة ، إذ بالإمكان عقد مقارنة بين الزمن الذى من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائى المقدم وبين الزمن الذى نحتاجه لقراءة الخطاب الذى يستدعيه هذا الفعل (24) ، من هذالمنطلق يركز (تودوروف) على بعض المقترحات المتعلقة أساسا بالوقف pause والذى يتحقق عندما لا يتطابق أى زمن وظيفى مع زمن الخطاب (الوصف والخواطر العامة) ، الحذف Ellipse ويرتبط بعدم مطابقة أى جزء من الزمن الخطابى الذى يجرى فى التخيل وتتمثل بطبيعة الحال فى إيقاظ مرحلة كاملة ، ويحيل المقترح الأخير على حالة التوافق التام بين الزمنين ، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلى فى صلب الخطاب (المشهد) ، أما حينما يكون زمن الخطاب " أطول " أو " أقصر " من زمن التخيل ، فغالبا ما ترتبط الحالة

الأولى بالوصف أو الاسترجاع ، وترتبط الحالة الثانية بالتلخيص الذى يجمع سنوات برمتها فى جملة واحدة (25) .

(3) ويركز (تودوروف) ضمن هذا المحور الثالث على علاقة مركزية بين زمن الخطاب وزمن التخيل ويتعلق الأمر التواتر Fréquence ، ويحصر (تودوروف) الامكانيات النظرية المتاحة فى هذا المجال ضمن الحكى المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه ، والحكى المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه ، وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الاحداث (المتشابهة) (26) .

ويتضح لنا جليا ، بناء على هذه الاعتبارات ، أن (تودوروف) يؤكد فى تحديداته على أهمية المظهر الزمنى الذى يمكننا من الانتقال من الخطاب الى التخيل ، وبذلك ينتظم هذا المظهر حول طبيعة الخصوصيات النصية التى تراهن بدورها على ضرورة الاعتناء به كنسق خطابى غير منعزل عن المجال الفضائى ، ويؤكد (تودوروف) بتنسيق مع (دوكرو) على أن ما تدعوه "بالزمن " ضمن مورفولوجية لغة ما لا يدخل فى علاقة بسيطة ومباشرة مع ما ندعوه " بالزمن " على المستوى الوجودى (بدون التفكير فى الموافقات الفلسفية لهذا المصطلح) (27) ، وتلك فرضية أخرى تعتنى بالعنصرالتخييلى وتؤكد عليه ضمن تشخيص الزمن فى علاقته بمحفل التلفظ ، وهذا ما يدعوه (تودوروف) و (دوكرو) بزمن الخطاب .

إن طبيعة هذا التعيين المشترك بين الباحثين يأخذ بعين الاعتبار ثلاثة أزمنة يستخصرها التخيل فهناك : زمن الحكاية (أو زمن التخيل أو زمن الحكى أو المشخص) ، هذه زمنية خاصة بالعالم المستحضر ، وزمن الكتابة (السرد أو الحكى) ، وهو زمن مرتبط بسيرورة التلفظ وحاضر أيضا داخل النص ، وهناك أخيرا ، زمن القراءة ، وهو تمثل ضرورى للزمن من أجل أن يقرأ النص، ، وهذه الازمنة الداخلية الثلاثة مسجلة " داخل " النص ، وتوجد بجانبها أزمنة خارجية

يتعالق النص معها : فهناك زمن الكاتب ، زمن القارئ ، وأخيرا الزمن التاريخى (28) .

وترتبط هذه القضايا الزمنية ، من جهة أخرى ، بتركيب الحكاية كما يعرض لها السارد ، ويؤكد هذا الارتباط على طبيعة الرؤية السردية باعتبارها عنصرا ناظما للوحدات الحكائية وللبناء النصى ، فوجود رؤية ما (لسارد ما) تعنى ، فى نفس الوقت ، وجود زمنية ما للكتابة ، والحال أن السارد لا يمكن له أبدا أن يكون غائبا بصفة كلية ، وبالعكس ، فالسارد يظهر عادة بواسطة التنظيم الذى يفرضه على زمن الحكاية (29) .

من هذا المنظور ، تبرز علائق الزمن النصى بالزمن الواقعى ضمن إطار الاشكال التجنيسى ، فالنص يقدم علاقات مختلفة الكثافة مع الزمن الواقعى (التاريخى) ، والذى من المفروض أن توجد داخله الاحداث المشخصة ، وفى المقابل ، وعلى الرغم من أن رواية ما لاندعى أنها تاريخية ، فإننا نتعرف بدون عناء على الفترة التى يتموضع فيها الحدث (30) . .

إزاء تعدد هذه القضايا التى عرضنا لها ضمن النماذج السالفة ، إزاء التنوع الذى يخصص تلك المقترحات ، فإننا نسلم ، فى هذا المقام ، بأهمية التعالق المقارباتى الذى يستهدفه هذا التحليل منهجا وتصورا على الرغم من استقلالية كل مستوى على حدة إجرائيا ، ويقودنا هذا الاعتبار إلى تمثل جملة من الافتراضات والاختيارات التى ترتبط بأفق أنظار القارئ وعلائقه بالمكون الزمنى والفضائى للنص الروائى ، إنها إفتراضات واختيارات تحيل أساساً على زمن مضبوط تاريخيا ، وتحيل أيضا على فضاء مضبوط جغرافيا إلى درجة يقر (معها) القارئ باستناد هذا النص الروائى أو ذاك على معطيات جاهزة ومعدة سلفا ، وبذلك يقف هذا التصور عند الحدود الضيقة للنقل والمحاكاة والانعكاس رافضا أهمية العنصر التخييلى فى تشكيل الأحداث باعتباره خاصية مركزية تميز الجنس الروائى ، وباعتباره أيضا خاصية تمنح لتلك المعطيات الجاهزة احتماليتها وأمكناية عدم تطابقها مع الواقع الخارجى عن النص ، وبموزاة مع

هذا المرتكز يمكن إعتبار الرواية خطاباً موجهاً Orienté ، ذلك أن إبداع الرواية يستتبع استراتيجية دالة تتوجه حسب ما يمكننا تسمية ب " العقد المعرفى " Cognitif المبرم بين المؤلف والقارئ (31) ، هذا العقد الذى يركز على الوظيفة التخييلية للنص الروائى باعتبارها خطاب موجها له ضوابطه الشكلية والبنائية الخاصة ، من هنا يبرز السؤال الأزلى التالى : هل ينقل الادب بالفعل وبالوجوب الواقعى (32) ؟ سؤال منهجى شكل لدى المؤرخين والنقاد منذ أفلاطون وأرسطو ، ولازال يشكل ، منطلقا للعديد من الأبحاث والدراسات . .

تأسيسا على هذا الفهم والتصور ، يتضح أن التفكير فى أبعاد ودلالات الفضاء ضمن المحكى هو من أبرز القضايا التى منحتها النظرية السردية (وغيرها) أهمية بالغة ، خاصة وأن المكون الفضائى يشمل الزمن والمكان النصيين ، من هذا يمكننا الحديث ضمن النص الروائى ، عن حكائية المكان Narrativité du lieu ، ونقصد بها مجموع الخصائص التى تجعل وصف المكان ضروريا للوهم الواقعى ، فالمكان هو الذى يؤسس السرد (33) ، فيشكل بذلك بؤرة الأحداث الروائية ومركزها إلى درجة لا تصبح للمكان فيها أية قيمة الا إذا حدث شيء ما ، فالمكان يستلزم الشخصيات والحدث وليس العكس (34) ، ورغم ذلك يظل مفهوم الفضاء بحاجة إلى دراسة عميقة ضمن نظريات المحكى السيميائية والسردية (النارا طولوجية) خاصة وأن الصنف الزمنى يمتلك ضمنها مكانة مركزية ، وفى مقابل ذلك ، لا يتم الاحتفاظ بالمفهوم الفضائى إلا باعتباره صنفا حكائية (35) ، ولذلك فإننا نقترح ضمن هذا الطرح أن يقترن مفهوم الفضاء الروائى بالمظاهر التالية :

١ – الفضاء كاختيار توجهى لرصد مواصفات نصية تخييلية .

ب – الفضاء كخاصية وظيفية لتمثل معطيات الزمن الروائى .

جـ – الفضاء كموقع لنمو الحدث الروائى وتشعبه .

وإذا كانت هذه المظاهر تركز على الجانب التركيبى للفضاء كنسق خطابى ضمن النص الروائى ، فإنها تجاور ، من حيث المنطلق ، مجموعة من التوجهات التى أكدت عليها العديد من الدراسات (36) ، وتضيف إليها أسهاما يعرض له متن هذه الدراسة بخصوصاته وتميزه كما سنرصد ذلك فيما بعد . .

يعتبر التصور الذى صاغه (جيرار جونيت) ضمن مؤلفه (وجوه) (37) بخصوص النظام الزمنى من أبرز وأهم التصورات التى اكتسبت قوتها الإجرائية والتحليلية لعمق اطروحاتها وتوجهاتها ، خاصة إذا علمنا أن (جونيت) قد أعاد قراءة تصوره العام عن خطاب المحكى ضمن مؤلف خاص بعد العديد من الانتقادات التى وجهت إليه (38) ، ومن ثمة سيركز مقترحنا على الاستفادة من هذين المؤلفين بغية استخلاص أهم المعطيات التى تستجيب مع موضوع بحثنا .

ننطلق فى عرضنا لتصور (جونيت) من مجموعة من الأسئلة التى يفرضها ذلك النظام الزمنى والمتصلة بالأشكالية العامة لطرائق تمظهراته النصية ، ويمكننا القول أن عناصر هذا التصور تتخذ لنفسها وضعا خاصا بدءا من علاقتها بنص الرواية إلى حدود علائقها بمظاهر الشكل الروائى بصفة عامة ، ويدفعنا هذ الوضع إلى التأكيد على أن ما يجعل الرواية تتقدم يتمثل فى أعطاء الكلام للزمن (39) كاجراء خطابى يميزه المحكى ويضفى عليه طابع التخييل .

إن الاعتبار الذى منحه (جونيت) لتصور (كريستيان ميتر) بخصوص التمييز بين زمن الشيء المحكى Le temps de la chose raconteé وزمن المحكى Le Temps du récit ، والاعتبار الذى عرض له المنظورون الالمان للتمييز بين زمن القصة (الحكاية) Erzalte Zeit ، وزمن المحكى Erzahlzeit ، قد مكن (جونيت) من تحديد مجموعة من الخصائص المرتبطة بالوحدات التالية : النظام (الترتيب) والمدة والتواتر ، فاذا كان النظام يحيل على الترتيب الزمنى الذى يسير بموازاة الترتيب الحدثى وتتابعه ، فإنه يعرف « مفارقات » سردية تتمثل خاصة فى الإرجاع ، Analepse والاستباق prolepse ، وتحيل المدة على طبيعة العلاقة بين مدة القصة وطول المحكى ، ولذلك يعرض (جونيت) لأربعة

تمظهرات تخص القصة والمحكى فى آن والتى يدعوها « بالحركات السردية » فهناك : الحذف ، الوقف ، التخليص ، وأخيرا المشهد . . . ويرتبط التواتر عند (جونيت) بمجموعة العلاقات التكرارية بين المحكى والقصة ، فالحدث ليس بمقدوره أن ينتج ، ولكن يمكنه أن يعاد انتاجه عدة مرات ، من هذا المنظور نميز مع (جونيت) بين ثلاثة أنواع من تلك العلاقات التكرارية :

أ – المحكى الانفرادى : Récit singultif الذى يحكى مرة واحدة ما جرى مرة واحدة .

ب – المحكى التكرارى : Récit répétitif الذى يحكى عدة مرات ما حدث مرة واحدة .

جـ – المحكى المتشابة : Récit Itératif الذى يحكى مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة (40) . .

ويتضح لنا من خلال عرضنا المختصر لتصورات (جونيت) ، أنها مقاربات تكمل المنطلقات السالفة وتضيف إليها مجموعة من العناصر التى تغنى هذا الطرح النظرى لتتيح لنا رصد بعض الحدود المرتبطة بتعالق المركب الزمنى بالمركب الفضائى ضمن النص الروائى ، يمكن القول أن المركبين معا يتفاعلان فيما بينهما ويشكلان بؤرة لصياغة الحدث الروائى وتحققة نصيا ، وهذا أهم استخلاص لمظاهر ومواصفات الزمن والفضاء ضمن البعد التركيبى الذى يؤطرهما وينظم العلائق التى تحتويهما .

من المحقق إذن ، أن هذا البعد التركيبى يستند فى جوهره على الفرضية المتصلة بتعالق المظاهر والمواصفات بخصوصية كل نص روائى وبرنامجه السردى وحدود علائقه مع الواقع تناظرا وإدراكا . .

هوامش

(1) Bourneuf (R) , ovellet (R) : l'univers du roman, P.U.F 1985 P. 100

(2) Adam (JM) Goldenstein (J.P) : Linguistique et Discours Litte´rairé (Théorie et Pratique des textes) Larousse , 1976 . P , 304 .

(3) Grivel (ch) : Production de l'intérêt romanesque. P 99

(4) Bourneuf (R), ovellet (R) : L'univers du roman, ibidem, P. 25

(5) نفسه · ص 25 .

(6) Bakhtine (M) : Esthétique et Théorie du roman, Gallimard, 1987

(7) نفسه : ص 387 ، ويؤكد (باختين) فى هذا المجال أن مصطلح الكرونوطوب خاص بالعلوم الرياضية (نظرية النسبية لا ينشتاين) ، ومن ثمة ، فهو يدخله ضمن التاريخ الأدبى كاستعارة . . . ، ولعل هذا هو ما مكنه من امتلاك تصور محدد لعدم فصل الزمن عن الفضاء خاصة وأن إشارات الزمن تتكشف فى الفضاء وأن هذا الأخير يدرك ويقاس تبعا للزمن .

(8) نفسه : ص : 238

(9) نفسه : ص : 384

(10) نفسه : ص : 384

(11) نفسه : ص ص : 384 / 385

(12) نفسه : ص : 389

(13) Ricoeur (P) : Temps et récit . Tome 1. seuil . 1983

Ricoeur (P) : Temps et récit . II, la configuration dans le récit de fiction , seuil , 1984 .

(14) ريكور (بول) : الزمن والمحكى . الجزء الأول . ص17 ، وهكذا نلاحظ أن ريكور يستعيد نفس التصور حينما يؤكد على أن الزمن يصبح زمنا إنسانيا ضمن الحد الذى يتمفصل فيه داخل العالم الحكائى ، وأن المحكى يبلغ دلالته المطلقة حينما يصبح شرطا للوجود الزمنى : (ص 85) .

(15) نفسه : ص : (1983 : ص 119)

(16) نفسه · (1983 ص 135)

(17)(ريكوربول) : (1984 · ص 43)

(18) نفسه : (1984 : ص 151)

(19) يقطين (سعيد) : انفتاح النص الروائى : النص – السياق . المركز الثقافى العربى . 1989 . ص 45 .

(20) ريكور (بول : (1984 : ص 141)

(21) تودوروف (ت) : الشعرية . ترجمة : شكرى المبخوث ورجاء بن سلامة توبقال . 1987 . ص 47 .

(22) نفسه : (1987 : ص 48)

(23) يحدد الاستقبال حينما يعلن مسبقا عما سيحدث ، بينما يرتبط الاسترجا ع بالإعلان عما وقع من قبل .

(24) تودوروف : (1987 : ص 48)

(25) نفسه : ص 49

(26) نفسه : ص 49

(27) Todorov (T) , Ducrot (O) : Dictionnaire Ensyclopédique des science du langage seuil , 1972 . P . 398 .

(28) نفسه : ص 400

(29) نفسه : ص 404

(30) نفسه : ص 404 ، ويقدم تودوروف وديكرو مثالا على تلك العلائق بالرواية التاريخية التى تنشد الحقيقة فى وصف الحكاية ، وبالاساطير التى تجرى أحداثها ضمن عالم ليست له أية علاقة استمرار مع العالم التاريخى .

(31) krysinski (w) : Carrefours de signes P .105

ولعل هذه الاستراتيجية الدالة هى ما سبق (لزيرافا) أن عبر عنها بالنسق الدال الذى ربطه بالواقعى ، يقول (زايرافا - « كل روائى كل كاتب ذا قيمة ، ينظر إلى الواقعى باعتباره نسقا دالا " انظر بهذا الصدد :

Zeraffa (M) : Absence et Forme (le Projet Poétique de henry james) in : L' Art de la fiction . Henry james . e`d . Klincksiek , 1978 P . 89 .

(32) Bourneuf, ovellet : L' univers du roman . Ibidem . P . 121 .

(33) Mittérand (H) : le Discours du roman , P.v.f .1980 P . 194

(34) نفسه : ص 195

ALaoui Mdkhri (Ab) : Le concept d'espace dans les théories du récit, im : agi- (35) naire de l' espace espaces imaginaires pub . Faculté des lettres et des Sciences Humaines casa I , 1988 , p . 59/ 60 .

(36) نذكر منها على وجه الخصوص أعمال كل من :

Gastan (B): La poétique de I' espace . P .U . F . 2ed . 1983

Genette (G) : L, é space et langage, in Figures I

kristeva (J) : Le texte du roman,

Blanchot (M) : l'espace littéraire . col . idées . Gallimard . 1955

poulet (J) : l'espace proustien, Tel Gallimard, 1982 .

(37) Genette (G) : Figures III . seuil , 1972

(38) Genette (G) : Nouveau Discours du récit, seuil . 1983

(39) Blanchot (M) : Le livre a` venir . Gallimard . 1959 . p .15

(40) Genette (G) : Figures III , Ibidem . PP . 77/182

الزمن والفضاء فى رواية (مالك الحزين)

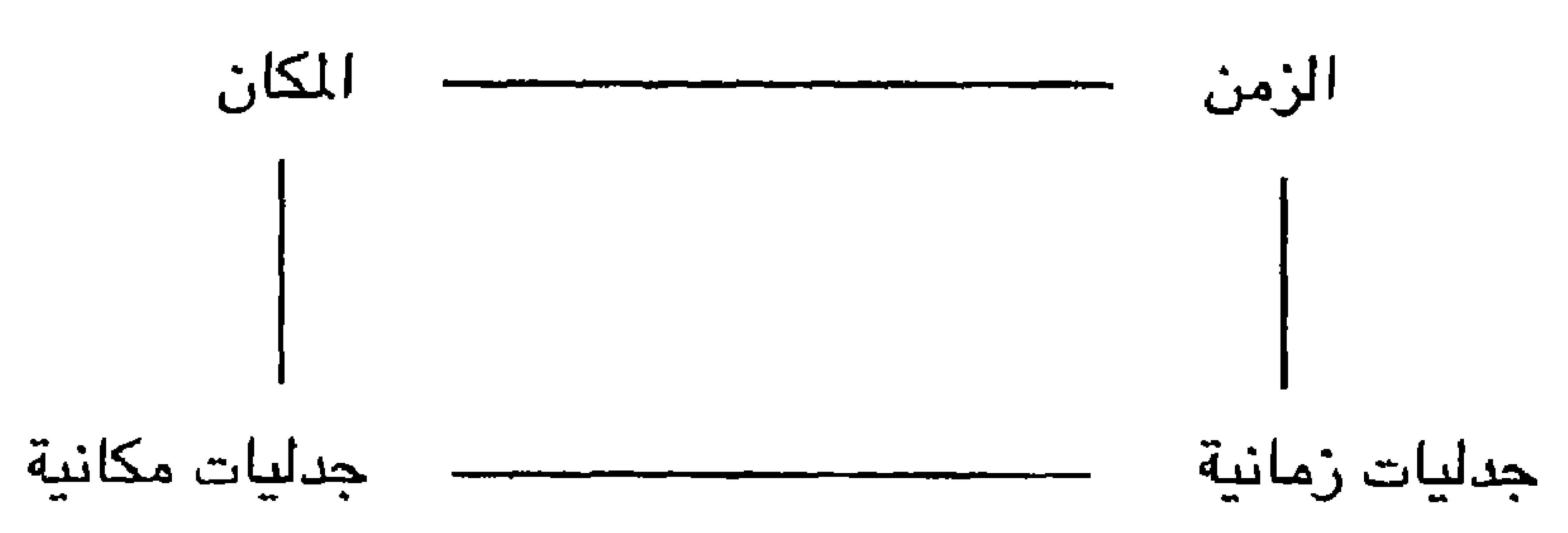
المظاهر والمواصفات

من بين أهم الخصائص التى تميز رواية (مالك الحزين) وتمنحها فرادتها فى سياق تطور الكتابة الروائية العربية ، وفى سياق البحث عن أشكال تعبيرية جديدة ، يمكننا الوقوف عند مقومات الزمن والفضاء باعتبارهما نسقين خطابيين ، وذلك بهدف الإمساك عن أوضاعهما النصية وتحديد طرائق اشتغالهما وفق الاعتبارات العامة التى تمثل لها علائق الواقعى بالتخييلى ، تلك الاعتبارات التى يعبر من خلالها الواقع روائيا لتستوعب ، فى نهاية الأمر ، كل التوقعات التخييلية لهذا النص الروائى .

وتراهن رواية (مالك الحزين) ، ضمن هذا السياق ، على صنعة لشكل الكتابة السردية ، كما تراهن على إعادة التفسير فى التعامل مع علائق هذه الكتابة التخييلية بالواقع العينى بشكل دقيق ، لتحقق بذلك تجربة جديدة فى مجال التعبير الروائى شكلا ودلالة .

ونستطيع القول ، إجمالاً ، أن الخطاب الروائى فى (مالك الحزين) يتجه نحو الاعتناء بالمشخصات التخييلية التى توازى أجواء الواقع القائم والتقاط بعض تفاصيله ، غير أن ما يلفت النظر فى هذا التوجه هو اعتماد هذا النص الروائى على مجموعة من الأبنية التى تؤطر صياغة الخبر ، سواء تعلق الأمر بتعدد الشخصيات الروائية وتداخل أحوالها وأوضاعها ، أو تعلق الأمر بالصيغ السردية المركبة والتى تكسر رتابة المحكى الايقاعة ، هذا فضلا عن خصوصية المقومات الزمنية والفضائية التى تشكل محور التحليل وجوهره مثلما شكلت محور وجوهر الجدليات النصية التى يعرض لها هذا النص الروائى ، وذلك لأن جزءا كبيرا من هذه الجدليات يمكن أن ندعوه بالجدليات الزمانية ، بينما ينتمى الجزء الآخر إلى ما يمكن تسميته الجدليات المكانية ، وليس انقسام جدليات

النص إلى زمانية ومكانية انقساما صارما ، فلبعض هذه الجدليات تجليات زمانية وتبدلات مكانية فى الوقت نفسه ، كما أن هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان فى هذا النص ، وبالتالى بين الجدليات الزمانية والجدليات المكانية على الوجه التالى :



ومن مجموع هذه الجدليات ومن تفاعلها معا ، يتكون المعنى فى هذا النص وتتبلور ملامحه (2) فى تعالق مع بنائه الداخلى الذى يستند على خاصية التركيب واندماج الوحدات الحكائية ، غير أن (مالك الحزين) عندما تتمثل هذا التصور فانها تتخذ منه نمطا فى الكتابة فى تأليف مادة الحكى ، وهذا ما يمكن (مالك الحزين) من تحديد طرائق اشتغاله وتشييد عالم روائى يتحد فيه النسق الخطابى الواقعى بالنسق الخطابى التخييلى مؤشرا بذلك على احتمالية الحدث والمواقف ، وبذلك تتعدد امكانيات مساءلة مقومات الزمن والفضاء فى هذا النص الروائى بتعدد طرائق الاشتغال الموظفة والتى تكسبه خصوصيته وتميزه . إن أية إمكانية لتعيين تلك الخصوصية تتخذ من هذين النسقين الخطابيين مظهرا رئيسيا من المظاهر التى يستند عليها الإجراء السردى لرواية (مالك الحزين) ، ومن ثمة فانه مظهر ينزع نحو تأطير هذين النسقين واختيار سياقاتهما التوظيفية بقصد أو بغير قصد ضمن التركيبة العامة لمختلف الوقائع الحكائية التى يمكن لها أن تلتئم إلا لتفترق من جديد ، والاشياء تبدو وكأنها تنمو على نحو عشوائى رغم ما فى البناء من دقة وتركيز وإحكام ، وقد حاول الكاتب أن يبسط نسيجه على نحو بالغ الرهافة والتعقيد ، وذلك عن طريق المزج الدائم بين أزمنة مختلفة ، ومن ثم فقد توجب عليه ألا يخضع لمجموعة الأعراف المألوفة ، فاختفى الحدث

المركزى ليحل محله مجموعة من الأحداث الصغيرة المتفرقة ، لكنها تجتمع فى بؤرة واحدة « المكان » (3) . فما هى إذن المقومات العامة للزمن والفضاء (بأبعاده المكانية) ، وما هى طرائق صوغ تلك المقومات ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال ، نورد ، فى البداية ، التوضيحات التالية باعتبارها محددات سياقية للتصور الشمولى الموجة للعناصر الجوابية الممكنة :

(1) يركز الخطاب الروائى فى (مالك الحزين) على اعتماد المقوم التعالقى للمكونين الزمنى والفضائى ، كما يعتمد على تشكيل تنظيمى لكل مكون فى علائقه مع طبيعة الأحداث والوقائع التى يمظهرها المحكى ، مادام الزمن والفضاء من أهم العناصر البنائية فى كل عمل تخييلى .

(2) يركز الخطاب الروائى أيضا على اعتماد تعيين الفضاءات والأزمنة بهدف خلق الإيهام الضرورى لنمو الأحداث الروائية ، غير أن هذا التعيين يستلزم من القارىء / المتلقى عدم اعتباره تعيينا مكانيا وزمنيا معتادا وواقعيا وذلك تبعا لطبيعة الميثاق الاجناسى المؤطر لأفق انتظاره ، وهو الميثاق الذى يعتنى بالنسق الاحتمالى لهذا النص ككتابة روائية تخييلية .

(3) يركز الخطاب الروائى ، أخيرا ، فى (مالك الحزين) على اعتماد نظام خاص فى عرضه للمقومات الزمنية والفضائية ، تبعا ، من جهة ، لمجموع العلاقات بين ترتيب الأحداث ضمن المحكى وتتابعها ضمن الحكاية انطلاقا من التعيينات النصية نفسها (جونيت) ، وتبعا ، من جهة ثانية ، لمنطق التراكب الحكائى الذى يطبع هذا النص ويميزه .

(4) إذا جاز لنا تجميع معطيات هذه العناصر يمكننا القول ، أن كل مايروى يحتاج ، لكى يسرد ، إلى زمن يعين باعتباره زمن وجوده (4) ، ويحتاج أيضا إلى فضاء يؤطر العلاقات الزمنية مثلما يؤطر النسيج الحكائى للأحداث ، ولذلك ، بوسع الخطاب الروائى أن يشخص لنا مقومات الزمن والفضاء تبعا للاختيارات التخييلية التى تمظهرها الوحدات الحكائية ضمن كل برنامج سردى

يقيم علائق وصلات بين تلك المقومات باعتبارها أولا وقبل كل شيء ، مكونات ضرورية تقر بطابع الارتباط بين الفضاء والزمن .

(5) تراهن الصيغ الاستثنائية للمقومات الزمنية ضمن الخطاب الروائى على تحويل التنظيم السردى إلى « حكاية (5) ، كما تراهن صيغ المقومات الفضائية على تماسك وانسجام تلك الحكاية التى تستلزم بالضرورة تعيينا زمنيا وفضائيا يحدد مسارها التخييلى .

أخذا بعين الاعتبار هذه المقتضيات التى تحققها المقومات الزمنية والفضائية ، وأخذا بالاعتبار علائق تلك المقومات بالبناء النصى العام ، فاننا نتغيى فيما سيأتى من تحليل ، الاعتناء بدراسة المقومات وعلائقها النصية وفق السياقين المنهجيين التاليين :

I / المقومات الزمنية :

(1) التمثل الزمنى التحققى : زمن القصة والخطاب ، الانتقالات الزمنية ، الاختيار الزمنى الاخبارى .

(2) التمثل الزمنى التكوينى : البعد الترابطى ، وحدات البعد التعيينى .

II / المقومات الفضائية :

(1) موضعة المكان : العلائق التحديدية .

(2) هوية المكان : العلائق التراكبية .

ويتضمن كل سياق منهجى طرائق صوغ تلك المقومات وفق الأوصاف المظهرية التى تعتنى رواية (مالك الحزين) بعرضها وتقديمها ، ولذلك فان تحديد معطيات كل سياق على حدة تكشف لنا نوعية القرائن النصية التى يمظهرها الخطاب الروائى ونوعية الاختيارات التى يتمثلها . من البديهى أن تحليل مقومات الزمن والفضاء يراعى ، فى تقديرنا ، خصوصية هذين السياقين المنهجيين تبعا

للأوضاع العامة التى تركب بنية الخبر الروائى وتحدد طرائق اشتغاله لارتباط تلك المقومات بالاستحضار الحدثى أو الحكائى تفاعلا وتماثلا ..

I / المقومات الزمنية :

يندرج اهتمامنا بالمقومات الزمنية ضمن المميزات التي يعرض لها الخطاب الروائى (لمالك الحزين) ، ويلتقى هذا الاهتمام بطبيعة الكتابة الروائية وتوزيعها الفقراتى تبعا للتوزيع الحدثى وامتداداته الحدثية الحكائية ، ومن ثمة ، تراهن هذه المقومات الزمنية على تركيب مشخصاتها وفق الاعلان عن الاشارات الزمنية التى يعرض لها المحكى ، ومن المؤكد أن هذه المقومات ترتكز على عنصرى الاحالة الزمنية والتعيين الزمنى اللذين يستلزمهما النص الروائى ، ومن ثمة فإنها تكتسب وظيفتها انطلاقا من الافتراضات النصية وطبيعة الانساق الزمنية التى يؤشر عليها تتابع الوقائع وتواتر الوحدات الحكائية .

ويمكننا القول ، أن هذه المقومات الزمنية اغلتى تمظهرها رواية (مالك الحزين) تعبر بوجه عام عن الغايات المحددة لمنطق الزمن السردى الذى يتماثل مع منطق الزمن المرجعى ، ويستهدف هذا التماثل امتلاك ايهام احتمالى تتضمنه تلك المقومات من غير أن يكون تحديد التماثل منفصلا عن الطابع التخييلى الذى يميز هذه الرواية ويخصصها ومن أجل ذلك فانها تتخذ من التحيين الزمنى إطارا توظيفها للبناء النصى وتمفصلاته المتعددة . إن مظاهر هذه المقومات تقدم لنا الانتظام التوزيعى للتمفصلات الزمنية عبر العديد من العلامات التى ترتبط بخصوصية التوزيع الفقراتى وامتداداته الحكائية ، ولذلك فاننا نعتبر تلك المقومات موجهات أساسية لادراك البعد التخييلى لمكونات البنية الزمنية ، كما نعتبرها أيضا خاصيات حكائية تميز البرنامج السردى لرواية (مالك الحزين) .

إن نظرة متفحصة لتحليلات السرد الادبى تثبت لنا نوعية التخصيص المقارباتى المرتبط بصوغ المقومات الزمنية التى لا تنفصل عن المقومات الفضائية ضمن المسار الحكائى ، ويكتسى هذا التخصيص أهميته من طبيعة هذا التعالق

الذى يفرضه منطق الحكى وتفرضه الرؤية السردية من إعداد تنظيمى لتلك المقومات الزمنية ولمستوياتها المتعددة ، ومما لا شك فيه أن الاعتناء بتحديد هذه المقومات الزمنية لا ينبغى أن يتم بمعزل عن السياقات النصية نفسها ، والتى تضمن لها التمثيل الموضوعى خارج أى تعيين إجرائى مسبق . وتخضع زمنية السرد للعديد من الافتراضات النظرية التى تبرز (وأبرزت) مميزات زمن القصة (التحديد الحدثى المتعدد الأبعاد تراكبيا) ، وزمن الخطاب (التحديد الحدثى الخطى تتابعيا) والمقاصد الموجهة لها ، ويتكامل هذا التصور ، بشكل أو بآخر ، مع التمييز الذى إقامه Cünther Müller سنة 1947 بين زمن السرد Temps du erécit والزمن المحكى Temps raconté، فزمن السرد هو الزمن الذى نضعه فى كتابة أو فى قراءاة النص ، وهو بذلك ينفلت من كل تحديد مدقق ، أما الزمن المحكى ، فيؤكد G. Miiller على أنه ليس مطابقا أو مماثلا للزمن الفزيائي (6) ، ويشكل هذا الاختبار رصدا للوتيرة الزمنية السردية ، كما يشكل تخريجا أوليا للمقومات الزمنية وأبعادها الاحتمالية ، وعلى هذا النحو ، تتناسب هذه المقومات مع الطبيعة الاحتمالية للأزمنة الداخلية باعتبارها أزمنة نصية تكشف لنا عن أنماط من الحكى تمتلك منطقا أو قانون زمنيا يوهم القارىء أو المتلقى بحدودهما الواقعية .

تأسيسا على هذا الاعتبار ، تحيلنا المقومات الزمنية بصدد المستويات الوظيفية للتركيب السردى على الصيغة التساؤلية التالية : هل هناك ، خلف زمن السرد ، منطق لازمنى ؟ (7) ، وتختزل هذه الصيغة التساؤلية بعض المعطيات التى عرضنا لها فويقه بخصوص الأنماط الحكائية التى تمتلك منطقا زمنيا خاصا بها يكشف عن الحدود الإيهامية لدى القارىء أو المتلقى ، غير أنها صيغة تتضمن – ورغم ذلك – ميلا واضحا لاعتبار التحليل مطالبا بالوصول إلى تقديم وصف بنيوى للايهام الزمنى ، والمنطق السردى هو المطالب بالكشف عن الزمن السردى ، ويمكن القول ، بطريقة أخرى ، أن الزمنية ليست سوى مستوى بنيوى من مستويات السرد (أى الخطاب) ومثلما هو الشأن فى اللغة ،

فالزمن لا يوجد سوى فى شكل نسق ، وما نسميه من وجهة نظر السرد بالزمن لا وجود له ، أو لا يوجد على الاقل إلا وظيفيا ، أى باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائى : أن الزمن لا ينتمى إلى الخطاب بمفهومه الضيق ، وإنما ينتمى إلى المرجع (8) ، تنضاف إذن وظيفية المقومات الزمنية إلى مختلف المظاهر التى يثيرها الزمن السردى لتشكل استدلالا أوليا على تعالق الأنماط السردية تمثيلا وحكيا ، خاصة وأن تلك المقومات تراهن فى جوهرها على مقولة الوعى بالزمن لدى كل من السارد والمؤلف .

تمدنا هذه المعطيات بتصور أولى حول بعض الافتراضات المقترنة بالمقومات الزمنية التى تحققها رواية (مالك الحزين) ، وتلك هى الغاية من هذا العرض المقترح لطرائق اشتغال تلك المقومات باعتبارها انتظاما مركزيا يؤطر نسيج الحكاية ويحدد مساراتها ، ولعل أبرز افتراض ، يمكننا التأشير عليه فى هذا المجال ، يرتبط بالتمظهر الزمنى النصى وعلائقه بالتشكل الإخبارى لهذا النص الروائى ، وهذا ما يميز مختلف المواقع السردية التى تستثمر المعطى التخييلى كشرط أولوى لتمثل خاصياته الاحتمالية .

(1) اختيار التمثل الزمنى التحققى .

(2) اختيار التمثل الزمنى التكوينى .

(1) ***التمثل الزمنى التحققى :***

يعتمد هذا التمثل الزمنى على صياغة مقترح يعتنى بإبراز خصوصيات ثلاثة مكونات فرعية تتعلق اجمالا بزمن القصة والخطاب ، والانتقالات الزمنية ، وأخيرا الاختيار الزمنى الإخبارى ، وتختزل هذه المكونات مضمون التمثل الزمنى التحققى الذى نقصد من خلاله الوقوف عند بعض ثوابت المقومات الزمنية لرواية (مالك الحزين) مستفدين أكبر قدر ممكن من خصائصها النصية .

تأسيسا على ذلك ، تسعى رواية (مالك الحزين) بناء شبكة من العلائق الزمنية التى تنظم المحكى وتركب أحداثه ، وتظل هذه الشبكة من العلائق شديدة الارتباط بتعدد طرائق الإخبار التى تستهدفها هذه الرواية نفسها ، فتغدو بذلك المقومات الزمنية نسقا خطابيا أساسيا للتنظيم الحكائى ، وتشكل هذه القاعدة اختيارا أوليا يستقطب العديد من المستويات التى يمظهرها نص (مالك الحزين) وتعرض لها طرائق اشتغاله ، خاصة إذا أخذنا بالاعتبار زمنية كتابة هذا النص ، وهى الزمنية التى اثبتها إبراهيم أصلان فى نهاية النص : « إمبابة : ديسمبر 1972 ، أبريل 1981 » ويكتسى هذا التوقيع الزمنى أهميته فى سياق تشخيص الكتابة زمن الكتابة الذى يطال تسع سنوات تقريبا ، وهو زمن لا يتجزأ من البناء النصى العام ، إذ ينبغى النظر إليه فى تعالقه مع البناء وتمظهراته الكتابية ، وبذلك يحقق زمن الكتابة توصيفا نصيا له قصديته الموجهة فى تصنيف مختلف المقومات الزمنية ، وهذا أقرب مدخل تقدمه رواية (مالك الحزين) لإبراز زمنية الكتابة ودورها فى تشغيل وتوزيع التمثلات الزمنية سواء أكانت تحققة أم تكوينية .

سننطلق فى صياغة توجهات هذا المحور من تحليلنا من الاعتبارات النظرية التى تبرز أهمية زمن القصة وزمن الخطاب فى تشكيل العالم التخييلى لرواية (مالك الحزين) ، كما سننطلق من أهم التوجهات النصية التى تعرض لها المادة الحكائية ومن منظورات متعددة تبعا لتعدد تجليات التمثل الزمنى التحققى ، وتعتبر رواية (مالك الحزين) من أهم النصوص الروائية العربية التى سعت إلى الاعتناء بهذا التمثل الزمنى ورصد خصوصياته النصية المعينة لزمن القصة وزمن الخطاب ودورهما فى تشكيل طبيعة الوقائع والأحداث التى تبدأ ... وتنتهى فى يوم واحد ، إذ يموت العم مجاهد ، وكأنما يعلن موته عن انتهاء عالم قديم وبداية آخر جديد يختلف تمام الاختلاف عن سابقه . وبعد واقعة الموت تلك ، تبدأ رحلة التعرف على تلك المدينة البائسة المجهدة ، ومن خلال مقهى صغير تبدأ الرحلة لتنتهى أيضا ، ففيه نتقابل مع الشخصيات التى ستشغل حركة الوقائع بعد ذلك .. ومن خلال الحوارات الدائرة نتعرف على ملامح المأساة الوشيكة

والتى ستفرض نفسها على باقى وقائع وأحداث الرواية (9) ، ويستمد هذا التصور الأولي لزمن القصة أهميته من البناء النصى الذى يفتتحه السارد بقوله :

« كانت بالامس قد أمطرت ، مطرا كثيرا ، ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، فى الحوارى الضيقة . أما اليوم فإنها كفت . لم تمطر ولا مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهى غائبة فان الجو كان أكثر دفئا ، ومنذ قليل ، جاء المساء مبكرا . »

(الرواية : ص 9)

وهو نفس البناء الذى يختمه بالتعيين الزمنى القصصى التالى :

« فى الحجرة الخارجية التى تطل على الوسعاية الصغيرة ، فتح يوسف النجار عينه قليلا ، ورأى نور الصباح وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق ، وتبين الفوارغ الاسطوانية بألوانها المختلفة ، واللوحة الكبيرة المعلقة ، وقبل أن يغمض عينيه مرة أخرى ، مد أصابعه اليمنى ، لا مس جرحه الجديد .

وفتح البـاب

كانت الليلة تنقضى ، والهدوء يتراجع .

كما تتراجع الأحلام . (الرواية : ص 115) »

يمتد زمن القصة إذن من قدوم المساء مبكرا حتى فجر اليوم الموالى الذى يؤشر على انقضاء اليوم وتراجع ليلته كما تتراجع الاحلام ، وبذلك يعرض زمن القصة إلى مجموعة من الأحداث والوقائع المتراكبة التى يمظهرها فى ارتباط مع البؤرة الحدثية المرتبطة بموت العم مجاهد ، وبذلك يتعالق هذا المكون الزمنى مع المعطى المكانى الذى يؤطره فضاء المقهى ، على أن هذا التعيين الزمنى القصصى يسعى إلى تركيب تفاصيل الوقائع وتقديم جملة من الأحداث التى تستدعيها مواقع الشخصيات وأحاديثها فينوع بذلك فى مشخصات زمن الخطاب التى تظل مرتبطة بخصوصيات التمثل الزمنى التحقيقى ، وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار زمن القصة صيغة بنائية تؤطر الحاضر الروائى وتخصصه بالعديد من التمفصلات الزمنية التى تركب مقوماته نذكر منها بصفة عامة : اليوم

- النهار - الصباح - الصلوات الساعة - الشتاء ... الخ ، وتراهن هذه التمفصلات الزمنية على تحديد السياق الحدثي وتوزيع معطياته الحكائية خلال يوم واحد ، كما تراهن على تحديد امتداداتها وفق سياقها التوقعي ، ولذلك يتميز زمن القصة بتعيينه لبعض العلائق التي تؤطر افتتاحية الرواية وخاتمتها ، في وتستجيب هذه العلائق للترتيب العام للتمثل الزمني التحققي بتأكيدها (خاصة) على الوحدات الحكائية التالية :

الرواية ص : 9 :	الرواية : ص : 115
(أ) المطر : « كانت بالأمس قد أمطرت كثيرا ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، في الحواري الضيقة . أما اليوم فانها كفت . »	(أ) المطر : كانت حبات المطر ثقيلة ودافئة ، وعلى سطح النهر ، كانت كل قطرة تصنع دوامة صغيرة ، وتقفز إلى أعلى ثم تهبط وهي تتألق كحبة من اللولو »
(ب) يوسف النجار : « .. ازاح البطانية عن نصفه الأسفل ، ... وضوء النهار يأتي عبر اللوح الزجاجي (...) مد يده إلى كوب الشاي الكبير الدافيء وقام يوسف النجار واقفا . »	(ب) يوسف النجار : « في الحجرة الخارجية التي تطل على الوسعاية الصغيرة ، فتح يوسف النجار عينيه قليلا ، ورأى نور الصباح (...) ومد أصابعه اليمنى لامس جرحه الجديد . وفتح الباب »

ولا شك أننا بقراءتنا للنهاية ضمن البداية ، والبداية ضمن النهاية ، فإننا نتعلم قراءة الزمن نفسه بالعكس ، مثل استعادة الشروط الأولية لحدث قصير ضمن نتائجه النهائية (10) ، يتحقق زمن القصة ، كما تبين ذلك بكل وضوح الملفوظات السردية السالفة ، عبر هذا التعيين الزمني اليومي ، الذي تأخذ ضمنه المتواليات السردية طابعها التراكبي ، فالسرد ، بدل انتظامه في تيار مطرد ، لا يتشكل هنا إلا بخضوعه لنسق دقيق من التجزئة والتشتت ، فهو ليس هيولى متجانسة تنساب في حركة تعاقبية انسياب المادة في القالب : إنه لا يتحقق

إلا انقطاع ولا تماسك وجهات متنافرة (11) ، وهذا ما يميز تلك المتواليات السردية التى تتفتح على بعضها البعض مشكلة بذلك أحداثا يومية تكسر من طولية السرد وتراهن على المزاوجة بين المشخصات الواقعية وامتداداتها التخييلية والاحتمالية داخل النص الروائى ، الذى ينتج على هذا النحو خاصياته الحكائية ، أن زمن القصة هو ما يشكل « تاريخ » النص الروائى ، أنه زمن يستهدف فى (مالك الحزين) الكشف عن نمو الأحداث الروائية وتعيين عناصرها التأليفية ، فتصبح للزمن أهمية بالغة ، ذلك أن أشكاله تتحدد بالنسبة لفترة التلفظ والمتلفظ « مركز التلفظ » (12) ، ولذلك يرتكز هذا الزمن على العنصر المكانى باعتباره أولا وقبل كل شيء ، عنصرا تأليفيا يجنح نحو تنظيم المتواليات السردية ، ويتبين لنا جليا ، أن الخطاب الروائى فى (مالك الحزين) يتعامل مع هاتين الصيغتين : (الزمن : اليوم / المكان : المقهى) بشكل تكاملى لابراز ملامح القصة ومنطقها ، والحقيقة إن زمن القصة بتعيينه للتمفصلات الزمنية يعتبر أحد السمات الأساسية التى يمظهرها الخطاب الروائى ، إذ بدونه لا يمكن بناء و / أو تحديد بقية الوحدات الزمنية المحددة لنظام القصة ، من هنا وظيفية هذا المكون الجدلية التى تهب وتمنح لرواية (مالك الحزين) معناها ودلالتها ، وللتأكيد على هذه الاعتبارات نورد النموذجين النصيين التاليين : يقول السارد مثلا :

– « العم عمران أيضا رجل عجوز وشعره أبيض ، ولكنه بدين قليلا وصاحب مرض ، فى الصيف ، كانت بشرته تلوح محمرة وناعمة ، ويبدو مثل وجوه الاطفال . أما الأن فان شكله لم يعد كذلك ، لأننا فى الشتاء . (التشديد منا) (الرواية ص 11) »

– « كان بوسعه أن يقضى نصف ساعة أخرى قبل نزوله إلى وسط البلد ليلتقى مع فاطمة ، سوف يأخذها إلى شقة مجيد يقضى معها فترة من الوقت ثم يعود ، وفكر أن يجرب الكلام مع العم عمران حول موت العم مجاهد . »

(الرواية : ص 33)

مما لاشك فيه أن هذا التحديد الأولى لزمن القصة يأخذ - وعلى امتداد رواية (مالك الحزين) - بعدين مركزيين ، يقتصر البعد الأول على اعتباره توصيفا افتراضيا باحالته على المتواليات السردية المشكلة للسياقات الحكائية لهذا النص الروائى ، ويقتصر البعد الثانى على اعتباره توصيفا إشاريا بتحويله لتلك السياقات الحكائية إلى أطر مرجعية احتمالية يتعالق ضمنها الواقعى بالتخييلى (وسيأتى توضيح طبيعة هذا التعالق فيما بعد) ، وهكذا يتكشف لنا أن هذين البعدين يمكنان المحكى فى (مالك الحزين) من تمثل زمن للقصة ، وهو الزمن الذى يتداخل مع زمن الخطاب ويتراكب معه تبعا لخصيصة التراكب الحكائى التى تميز هذا النص الروائى ، ليظل زمن القصة زمنا تخييليا وناظما مركزيا من نواظم امتدادات ذلك التراكب .

ويستلزم الحديث عن زمن الخطاب فى رواية (مالك الحزين) التأكيد على جملة من الاعتبارات النصية العامة ، خاصة وأنه زمن يستمد خصوصيته من اتصافه الجدلى بزمن القصة ، وإزاء الاستلزام يجد المرء نفسه مضطرا لتحديد المظاهر الاتية : .

(أ) للطابع التركيبى الذى يميز زمن القصة وزمن الخطاب سياقاته التوظيفية التى تستدعيها طبيعة المحكى وعلائق الشخصيات الروائية فيما بينها ، خاصة إذا أخذنا بالاعتبار تعدد صيغ المتواليات الحكائية وأساليب عرضها ومظاهر رؤيتها السردية .

(ب) تمكن طبيعة الاختيارات التى يعرض لها زمن الخطاب من إبراز (واستحضار) جملة من الوقائع بهدف التأكيد على خاصية الطابع التركيبى الذى اشرنا إليه ضمن المظهر السابق ، ومن ثمة يكتسب هذا الزمن أهمية مركزية فى تمييز بنية المحكى وإبراز الانتظام العام

لامتدادات زمن القصة ، ويقودنا هذا التصور إلى التأكيد على أن وظيفة الوقائع التى يمظهرها زمن الخطاب تستند أساسا على الوظيفية الاخبارية كما سيأتى بيان ذلك فى الفقرات اللاحقة .

(ج) تصوغ مكونات زمن الخطاب جملة من المحددات التى تمظهرها رواية (مالك الحزين) مستثمرة بذلك العديد من التعيينات الزمنية الاحالية التى يتطلبها بناء التراكب الحكائى ، وذلك ما يمكن المحكى فى هذا النص الروائى ، من الابتعاد عن توصيفات الكتابة السردية « التقليدية » والاعتناء بانتهاج كتابة مقطعية تستند على تقديم الخبر / أو الاخبار المتراكبة .

لامراء فى أن زمن الخطاب ضمن (مالك الحزين) يظل مؤطرا بالمشترطات التى حددتها المظاهر السابقة ، خاصة وأنه زمن يخضع ، من جهة ، لمعيارية خاصة فى التوظيف ، ويخضع ، من جهة ثانية ، لتخصيص توثيقى له أوفاقه المباشرة فى توليد العناصر التخييلية لدى القارىء والمتلقى ، ويستند زمن الخطاب ، وفق هذا التحديد ، على توليف الخبر الروائى ومراتبه القولية بالاعتماد على بعض المصاحبات النصية ذات الطابع المرجعى وذلك بهدف خلق الإيهام الضرورى بواقعية الأحداث وتحققها . وهكذا ، يبدو لنا أن زمن الخطاب يعين عناصره البنائية على هذه الشاكلة التى حاولنا رصد أهم خاصياتها كمدخل أولى لتحديد بعض تجلياته النصية ، مادام هذا الزمن يمثل تعالقا مباشرا لامتداد الواقعى ضمن التخييلى ، وهذا ما يحقق لرواية (مالك الحزين) توازناتها البنائية سواء تعلق الأمر بطرائق العرض أم بتشخيص تبدلات ومصائر الشخصيات الروائية وملامسة القضايا التى تسعى هذه الرواية إلى إبرازها عبر محاورة الواقع و / أو تحويره عبر التخييل الذى يعيد تشكيل ذلك الواقع وامتداداته النصية .

وتندرج معيارية توظيف زمن الخطاب فى رواية (مالك الحزين) ضمن استراتيجية خاصة تجعل الأحداث لا تروى وفق تسلسلها الزمنى ، ولا تكتفى بأحداث اليوم الذى يشكل زمانها الروائى فحسب ، ولا تستهدف حتى الإحاطة بشتى تفاصيل هذا اليوم الطويل ، ولكنها تريد من خلالها أن تطل على عالم بأكمله ، أو أن تفتح هذا العالم أمام اعيننا حتى نستطيع أن نظل معها وبها على أعماقه ، ولذلك فإنها تقدم لنا أحداثا وتواريخ ووقائع – من خلال ذكريات بعض شخصياتها أو تداعيات أفكارهم – تعود إلى ثلاثينيات هذا القرن وأربعينياته ، كما تشير إلى أحداث تاريخية ترجع بها إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر (13) ، ولاشك أن هذا التوزيع الحدثى يستتبع تلك المعيارية فى التوظيف لتمثل أبعاد زمن الخطاب ودوره فى تنويع بنية المحكى ، ولذلك غالبا ما تنتج زمنية الخطاب مقوماتها البنائية انطلاقا من صيغ التراكب الحكائى الذى تستدعيه طبيعة المادة الحكائية وتفاصيلها المتواترة ، تلك الطبيعة التى تتخذ من البناء التعاقبى والتداخلى إطارا لها لعرض الحدث أو الاحداث وفق توزيع استئنافى أو ايقافى حسبما يستتبعه تناوب المادة الحكائية وشخصياتها المحورية . وهكذا تستجيب معيارية توظيف زمن الخطاب لوضعية الحكى نفسه ولمنظور رؤيته السردية بقصد الإيهام المرجعى الذى يختاره ذلك المنظور للمراهنة على نمو الحدث الروائى واسترساله ، يقول السارد مثلا بهذا الصدد :

« ولم يكن يوسف النجار يعرف سكان الدور الأول . ولكن فى الصيف عندما كانوا ينقلون مقاعدهم عند سور الجامع ، كان يرى فى بلكونة الدور الثانى سيدة سمنة وامرأة شابة تطلان عليهم ، كما يرى قطع الثياب النسائية وهى منشورة على الحبال المعلقة . »

(الرواية : ص 16)

وعلى هذا النحو يستعيد السارد التحديد الزمنى (الصيف من داخل زمن القصة لاستلهام بعض التفاصيل الحدثية التى يكشف عنها موقع الشخصية الروائية ، ولذلك فان معاينة زمن الخطاب تتطلب أولا الوقوف عند معيارية توظيفه التى تكشف عنها أوضاع الحكى المتعددة والمتداخلة ، فاذا كان زمن القصة زمنا خطيا ، كما ألمحنا إلى ذلك آنفا ، فان زمن الخطاب زمن تراكبى تراكب أوضاع الحكى ، ومن ثمة فلا وجود إلا لزمن واحد للتخييل ، وليس هناك فقط إلا الزمن الذى ينتجه النص (14) ، ومن شأن هذا التصور أن يوسع مفهومنا للزمن بصفة عامة ، خاصة وأن التخييل لكى يكون فعالا يؤخذ وكأنه « التاريخ » (أى ما حدث ضمن الزمن) (15) ، ولذلك فان التحديد الزمنى (الصيف) الذى عرض له النموذج النصى السابق ، يشكل استعمالا لصيغة زمنية تمثل إرساء أو تثبيتا ضمن الزمن الذى يضفى مظهر الصدق على الاحداث المتخيلة (16) ، وهذا ما يؤكد عليه الخطاب الروائى فى (مالك الحزين) حينما يوظف الصيغة الزمنية إما عن طريق تحديدها ، أو عدم تحديدها ، يقول السارد متحدثا عن الأسطى سيد :

« لم يكن الأسطى من أبناء أمبابة الأصليين إلا أنه كان صديقا قديما للشلة كان يعمل عند الأسطى بدوى الحلاق وراء الكيت كات ويعيش مع أمه الريفية عند التقاء قطر الندى مع فضل الله عثمان . لقد جاء قبل سنوات طويلة واستأجر الدكان المجاور لدكان المعلم رمضان الفطاطرى (. . .) لقد مضت عليه الآن سبعة أعوام ، منذ وفاة والدته ، وهو يحب زوجته الأخيرة لواحظ حبا شديدا . »

(الرواية : ص 18/ 19)

إن الصيغة الزمنة سواء كانت محددة أو غير محددة، فإنها تبرز لنا الاعتناء الذى يمنحه السارد للتمظهر الزمنى باعتباره ، أولا وقبل كل شىء ، تجربة ، والتجربة هى تخييل زمنى يخصص الخطاب كما يخصص تجسيداته السردية ، وعلى ضوء ذلك ، يحصل زمن الخطاب على أبعاده التراكبية التى تفصح عنها

المواقع الحدثية نفسها لتنوع فى معيارية توظيفة كما هو الشأن مثلا فى النموذج النصى التالى الذى يحدد اختيارا أمنيا أخر يرد ضمن كلام الشيخ حسنى وهو يخاطب الشيخ جنيد :

« إن الدكتور طه حسين نفسه لم يبذل أى جهد فى هذه الناحية ، أما هو فقد دخل معارك لا يمكن تصورها . صحيح أن الوضع مختلف لأن الدكتور كما تعرف فضيلتك كان محروما تماما من نعمة النظر ، ولكن هذا لا يمنع أن عميد الأدب العربى ليس العمة والجبة والتحق بالأزهر الشريف ، أما أنا فقد استكملت دراستى الدينية فى المعهد العالى للموسيقى العربية . وكنت أول دفعتى سنة ستة وثلاثين ، وفى جيبى الآن صورتى وأنا استلم الشهادة من حضرة صاحب الجلالة . »

(الرواية : ص 22)

بهذا الاعتبار ، يأخذ زمن الخطاب كل دلالاته ضمن تجسيداته الحدثية التى تطبع أساسا عالم الشخصيات وتعين أوضاعها ، وتطبع أيضا الرؤية السردية وتعين أبعادها ، ويبرز هذا الاعتبار نمطية الادراك التى يحققها المحكى بخلقه للشخصيات التى تفكر ، تحس ، وتتصرف بما أنها أصل الأنا – التخييلية للأفكار ، للإحساس ، ولافعال الحكاية المروية (17) ، مثلما يبرز التجليات الواعية بالزمن ضمن الرؤية السردية التى عادة ما يشخصها السارد كما فى حديثه هذا عن الأسطى قدرى الانجليزى :

« كان الأسطى يتكلم الانجليزية مثل أهلها ، ولقد شجعه رؤساوه من الانجليز وأهداه الرئيس ما كميلان مجلدا قديما يحتوى على أعمال شكسبير الكاملة التى أدمن قراءتها حتى صار يتلوها عن ظهر قلب وهو يركب الدراجة ويقوم بعمله فى توزيع البرقيات هنا أو هناك حتى طار صيته بين العملاء وعساكر المرور أنفسهم . »

(الرواية : ص 29)

ويندرج النظام الإنجازى لزمن الخطاب فى رواية (مالك الحزين) ضمن مجموع الأوضاع التلفظية الإخبارية التى يستتبعها توالى الأحداث فى زمن القصة ، وهى الأحداث التى تجرى فى أن وحد ، وما الصيغ السردية سوى الواقع النصى الذى يختاره السارد لتشخيص هذه التمفصلات الزمنية الإخبارية خاصة حينما يتم تعيين زمن الخطاب وإدراجه ضمن متوالية نمطية تعتنى بالتعيين الممكن والتحقق ، وهذا ما يكشف عنه النظام الإنجازى وفق تراكب المسارات الحكائية وتسلسلها ، ولا يشكل هذا التعيين ، بطبيعة الحال ، سوى إمكانية تحديدية من بين عدة إمكانيات أخرى نمثل لها بالنماذج النصية الموالية :

- « (...) وذهب يوسف والتقيا خارج السينما . كان يبحث عنها (أى عن فاطمة) بعينيه عندما لست مرفقه من الخلف باطراف أصابعها . وصعدا إلى البلكون واقتربت منه وأخبرها أنه لم يشاهد فيلما عربيا منذ عشر سنوات على الأقل (الرواية : ص 36) »

- « وفى يوم الخميس الموالى ، حدثته عن الحجرة الأرضية المغلقة . »

(الرواية : ص 37)

- « (...) على المعلم عطية إذن أن يترك المقهى وخصوصاً بعد مسألة السكين . يكفيه ما أخذه طوال الشهور الماضية » .

(الرواية : ص 38) .

ويبدو أن التعيين الممكن والتحقق ليس إلا نمذجة أولية لرسم حدود الانتقالات الزمنية التى يراهن عليها زمن الخطاب ، وهى انتقالات لها وظائفها النصية المحددة لطرائق اشتغال الخبر الروائى ، ويبدو من الواضح أن حدود هذا التعيين تكسب هذا الزمن مساراته الإخبارية المتعددة تعدد المتواليات الحكائية التى تعبر عنها مواقف الشخصيات وأفعالها ، وتتوافق هذه الحدود مع عدم لجوء الكاتب فى رواية (مالك الحزين) إلى تصوير شخصياته ورسم ملامحها بالطريقة التقليدية ، فلم يعمد إلى الوصف الخارجى المباشر ، كما لم يلجأ فى

لغة السرد إلى ترتيب وقائعه وفق ترتيب زمنى تقليدى ، بل لجأ إلى مجموعة من الانتقالات الحرة التى تسمح لـه بحرية أكـبر فى التـعـبير عن مختـلف الحـالات (18) ، وتعمل هذه الانتقالات الزمية على تنظيم المادة الحكائية وفق العديد من الاختيارات الزمنية الإخبارية التى تشكل محور علائق الشخصيات فيما بينها ، وتشكل أيضاً ، وبشكل مـواز ، تجليات موقـع السـارد فى صيغ هذا الاخـتيـار ومفترضاته السياقية .

(2) ***التمثل الزمنى التكوينى :***

تمدنا المعطيات التي عرضنا لها ضـمن المحور السـابق من تحليلنا بخـصوص التمثل الزمنى التحققى وأوضـا ع زمن القصة وزمن الخطاب ، ببعض الخصائص الموازية التى يعرض لها هذا المحور عبر التمثل الزمنى التكوينى الذى يحدد بدوره بعض المظاهر الزمنيـة المسـاهمـة فى بناء الشكل الروائى ، ولعل عناصر هذا التمثل ترتكز أسـاسـاً على وحدتين مركزيتين أولاهما ترابطية وثانيهما تعينية ، وينفتح التمثل الزمنى التكويني على نفس التمثلات الزمنية التحققية ، غير أنه يمتلك منطقه الخاص حينما يساهم فى اتسا ع دائرة الوحدة الزمنية التي تتوافق مع خـصـوصـيـة المتواليـات الحكائيـة لرواية « مـالك الحـزين » ، ويتوزع التـمـثل الزمنى التكوينى إلـى العـديد من الإشـارات الزمنيـة التـى تمظهـرهـا الوحـدات الحكائية ، ويمكننا هذا التوزيع من رصد الاطار التخييلى الذي يحيط بتوظيف تلك الإشـارات ، غيـر أن هذا التـمـثل الزمني ، يظل مـتـفـاعــلا مع الامـتـدادات المرجـعيـة والخـارج – نصـيـة للطابـع التـداولى الزمني ، وهذا مـا يدفـعنا إلي التسليم بأهمـيــة هذا العنصـر الجـدلى ضـمن التـركيبـة العـامة لرواية (مـالك الحزين) .

من بين أبرز الدلالات المصاحبة لطرائق اشتغال التمثل الزمنى التكوينى فى هذا النص الروائى ، اعتماده على اعتبار المنظور الزمنى عنصرا تكوينيا للمادة الحكائية وسجلا لأوضاعها التى تحاكى الامتداد المرجعى ، وهذا مايستهدفه

الخطاب الروائى ويؤكد عليه ضمن مختلف مواقف الشخصيات الروائية ، وهى المواقف التى يحاول الخطاب تلئيمها داخل المادة الحكائية وإعادة تشخيص امتدادات البعد المرجعى داخل المكون التخييلى ، وهذا ماآثرنا التعبير عنه بالبعد الترابطى الذى يحقق لرواية (مالك الحزين) احتمالية مرجعها النصى ، عبر وحدات البعد التعيينى التى تؤطر المحكى بالعديد من التعيينات التاريخية ، ولا شك أن لهذه الاعتبارات وظائفها فى سياق التحليل الذى ننجزه ، خاصة وأن المظاهر الزمنية التى تطبع هذا النص الروائى يجنح نحو الإعلان عن توظيف متميز لتمثلات الزمن التى تنفتح بشكل مركزى على وعى السارد وإدراكه لأهمية ذلك التوظيف ، باعتباره خلفية نصية لها خصوصياتها المتصلة بطبيعة الكتابة الروائية التى يسعى هذا النص لابرازها بشكل متفرد .

تستند القرائن الموجهة للبعد الترابطى ، فى تعالق مع وحدات البعد التعيينى ، على وظيفة تناسقية تفتح للتمثل الزمنى التكوينى خيارا تصنيفيا لنمو مسار التراكيبات الحكائية التى تحرص تمام الحرص على توقيع امتداداتها الزمنية كلما استلزم منها السياق ذلك ، ومن ثمة لاتعمد هذه القرائن الموجهة على حصر الوحدات الزمنية للبعد التعيينى ، ولكنها تقصد إلى إبراز تحققاتها خارج أى فهم تبسيطى لحدود الامتداد المرجعى الذى تؤشر عليه بعض التعيينات التاريخية ، التى تكسب المقومات الزمنية لرواية (مالك الحزين) خاصية « ضرورة التصديق الاحتمالى » ، ولعل شمولية هذا التقدير تنطلق من الاعتبار النصى بشكل مباشر ، وهو الاعتبار الذى يراهن - كما أسلفنا - على أهمية حدود التجلى المرجعى ، ويهمنا ، فى هذا الصدد ، الوقوف عند النموذج النصى التالى لإبراز دلالة بعض المستويات التى عرضنا لها سابقا ، وسنختار لهذا الغرض المقطع الذى يصف فيه السارد قاسم أفندى وهو يقرأ الجورنال :

« أخرج الجورنال وفتحه على الحوادث وقرأ أن السائح الإيطالى دافيد موسى قد عاد من إيطاليا وتقدم إلى مأمور قسم إمبابة ببلاغ ضد المواطنين فى منطقة الكيت كات لانهم استولوا على الأراضى التى اشتراها عام 1944 والمملوكة له بعقود البيع المسجلة بالشهر العقارى المصرى فى نفس العام من السيدة نفيسة هانم مصطفى أوده باشا والأخرى من الخواجة فرد يناند مفوضا على النادى السويسرى بإمبابة أثناء إقامته فى مصر التى بدأت منذ 1900 حصل خلالها على الجنسية المصرية والتحق بمدارسها وأتم دراسة الحقوق بها عام 1923 إلى أن غادرها عام 1956 . »

(الرواية : ص 53)

مبدئيا ، تستمد التعيينات التاريخية التى يعرض لها هذا المقطع الحكائى أهميتها من حرص السارد على إيهام قارئه بهذه الصيغ الزمنية التى تكسب المحكى توازناته المنطقية ، وهذا ما يجعل من التمثل الزمنى التكوينى تحفيزا يربطه بباقى الانتظامات النصية التى يتزامن فيها قدوم السائح الإيطالى دافيد موسى بموت العام مجاهد ، وبذلك تندرج التعيينات التاريخية ضمن الاحتمالات السردية التى تشيدها تفاصيل المحكى ، ليؤكد هذا النص الروائى على استقلالية تلك الاحتمالات عن الواقع الخارجى ، فالتعيين التاريخى « تخيّل » (19) ، إنه نمط زمنى مفترض يساهم فى ترصيص الاستحضارات الزمنية باعتبارها بؤرة للأحداث التى تعرضها هذه الرواية التركيبية حينما تؤلف عناصر سردها من « القناعات » « والإيهام » ومن منطقها الداخلى ، الذى تفرضه طبيعة الكتابة ، كتشييد لعالم مستقل بذاته لا يسعى إلى تقليد أو محاكاة العالم الواقعى (20) ، إن تأكيدنا على هذا المعطى التركيبى يأتى من كونه يحقق لنظام الأحداث تقديراتها الزمنية المضمرة التى تستتبعها حركة الوقائع الموضحة لتفاعل بعض الشخصيات الروائية مع هذا التمثل الزمنى التاريخى الذى يعود بنا – كما أشرنا إلى ذلك سابقا – إلى مرحلة الحملة الفرنسية ، وهذا ما يعرض له صوت العم عمران كما سمعه الأمير فى السماعة الكبيرة :

« وعاد الصوت يقول إنهم لا يعرفون البارون هنرى ماير الذى كان يملك إمبابة عندما كانت مزروعة بالشمام . وسمع الأمير صوت شىء ثقيل يسحب على الأرض وخبطة عالية بينما كان الصوت يقول أن أى واحد كان يمكنه أن يمد يده ويأخذ أى شمامة ويأكلها دون أن يراه أحد ، وقال إنه لم يكن يفعل ذلك أبدا لأن من يأكلون من شمام إمبابة كانوا يصابون بالاسهال ، ومكتوب ومعروف فى التاريخ أن جيش فرنسا عندما جاء إلى هنا من أم دينار لكى يعسكر ويحارب مراد باشا صاحب شارع مراد أكل الشمام المزروع كله . ومكتوب أن نابوليون عندما رأى الجيش كله عنده أسهال أمرهم أن يأكلوا الشمام من أى مكان إلا من إمبابة . وعلماء الحملة الفرنسية قالوا أن من يريد يأكل من شمام إمبابة عليه أن يغليه فى الماء الساخن أولا ، وبدون ذلك لايمكنه أن يأكله أبدا . عندئذ عرف الأمير أنه صوت العم عمران وأدار عينية فى الجالسين أمام المقهى . » (الرواية : ص (87)

يؤكد التمثل الزمنى التكوينى بامتدادته النصية أهمية الطابع الإحالى الذى تتخذه رواية (مالك الحزين) فى صياغة الخبر الروائى ، وتلك قصدية الربط بين هذا الخبر وعلائق صيغه الإحالية التى تبيح للشخصية الروائية تقديم هذا البعد الزمنى ، وبالتالى الكشف عن أوعائها الممكنة ، وهذا ما يمكن السارد من تعيين صيغة الزمن الإحالية وتنميطها بهدف إدارج هذا البعد التاريخى واستيحائه ضمن البعد الروائى ، إن نصا من قبيل نص (مالك الحزين) يعتمد فى بناء عالمه الروئى صنعة خاصة لشكل الكتابة الذى يستحضر التقطيع المشهدى / الفقراتى للتمثيل المحايث لكل الأطروحات (ذات البعد الزمنى) التى تتضمنها قنوات الخطاب ، وتلك خصوصية هذا التمثل الزمنى التكوينى الذى يظل متعالقا مع الاختيارات التركيبية للتمثل الزمنى التحققى ، وتحتوى هذه الخصوصية ، بموازاة مع الاعتبارات السابقة ، على تضمن لنبرة أيدلوجية لها قصديتها وأوضاعها النصية ضمن المسار الحكائى وأفعال الشخصيات ، ومما يزكى هذه الملحوظة انفتاح البعد التاريخى السابق على هذه النبرة الأيديولوجية الساخرة التى تسترجع منطقه لتعيد تركيبه فى هذا المشهد الذى نورده للتمثيل على هذا التوجه :

« (. . .) فى الصيف ، كان العم عمران يحب أن يجلس فى السطح على المقعد الكبير الذى أهداه له الخواجه كالوميروس عندما أثنى الملوك على طبق اللحم المشوى الذى يعده ، كان المقعد فى الأصل يخص البارون هنرى ماير الذى أهداه للخواجه عندما زاره فى قصره مع فرقة الراقصات الأجنبيات . وكان الحاج عوض الله يقول أن هذا المقعد المرمى على سطح عمران هو أحب المقاعد إلى قلب البارون وأنه سمعه يقول بأنه منذ فقد المقعد لم يعد بوسعه أن يجلس بهدوء ويفكر فى أى شىء ، وأنه مصنوع من خشب العزيزى الذى له رائحة تساعد على التفكير السليم ، وكان العم عمران نفسه يقول إن هذا صحيح ، ولكن باب الحجرة الضيق لايسمح بدخوله ، لذلك تركه حتى يجد طريقه يدخله بها . أما فى الشتاء ، فلقد كان يصحبه داخل الحجرة الخشبية ، يأكلان ، والعم عمران يسكر ويحدثه عن أسرار الحكم والحكام (الرواية : ص 92 / 91) »

بأمكاننا أن نستنتج من هذين المثالين الطويلين نسبيا ، قصدية التحديد الزمنى الذى يمظهره الخطاب الروائى فى (مالك الحزين) ، وتؤكد مواصفات أهم استنتاج على طبيعة هذه الصيغة الإحالية التى تكتسب تميزها من انتماء الخبر التاريخى لقصدية الكتابة الروائية ، ولعل هذا الانتماء أقرب مدخل للتأكيد على الطابع التخييلى الذى يخصص البنية العامة لهذا النص الروائى وامتداداتها الواقعية التى تفترض وجود واقع سابق وخارجى تتفاعل معه لتشكل إجراءاتها التكوينية ، وذلك استنتاج إضافى يتوافق مع التحققات النصية التى تتضمن المعطى الواقعى لتشيد المعطى التخييلى والتأكيد عليه ، من هذا المنظور ، فان موضعة الفعل ، فى الماضى الخارج عن التجربة الشخصية للمؤلف وللقارىء والذى لا يمكنه أن يكون سهل المنال إلا عن طريق المعارف التاريخية ، تخلق موقفا جديدا للتواصل ، فعلى المؤلف أن يتصرف مثل المؤرخ باسقاطه أولا للصورة التاريخية التى هو محتاج إليها وإعطائها فيما بعد شكلا أدبيا ، ويجب على القارىء بالمقابل ، أن يمتلك معرفة أدنى بأحداث الماضى (وهذا ما يمكنه من معرفتها باعتبارها أحداثا تاريخية) (21) ، تقودنا هذه التصورات مجموعة

إلى إثبات استنتاج أخير يختزل ، بطابعه النظرى ، أبعاد المقومات الزمنية ، ويتخذ هذا الاستنتاج الصيغة التالية :

من الإمكان ابتداع الزمن التخييلى عبر الإلحاح على الزمن الواقعى (22) ، وبذلك يتواقف هذا الاختيار أيضا مع نفس التوجه الذى لا يعتبر الروائية Romanesque وسيلة للهروب من ثقل الواقع ، ولكنها وسيلة لضبطه ، لقوله ، بهدف الاقتراب أكبر قدر ممكن من حقيقة الاشياء والكائن (23) .

II – المقومات الفضائية :

تستند المقومات الفضائية – على غرار المقومات الزمنية – فى رواية (مالك الحزين) على خاصيتى الاحالية والتعيين الفضائيين ، وبذلك يتشكل الامتداد التخييلى الذى تستهدفه كل خاصية على حدة ، للتأشير على الطبيعة التداولية للعنصر الفضائى ضمن التواتر الحكائى ، ولذلك تراهن رواية (مالك الحزين) على مقصدية خاصة فى توظيف المقومات الفضائية بأبعادها المكانية المتعددة بدءا من المستوى التسمياتى ووصولا المستوى الموضعى الذى يحقق لها استقلالها النصى عبر مختلف الوحدات السردية ، وهذا ما يدفعنا للتسليم بأن هذه المقومات الفضائية تتوفر على طرائق خاصة فى التشغيل والبناء تؤكد عليها ، سياقيا ، الحدود التوظيفية والادراكية لتلك الطرائق . . .

أن المقومات الفضائية فى رواية (مالك الحزين) مقومات إحالية وتعينية يستثمرها المحكى لتقدير احتمالية الأحداث الروائية وتحديد مظاهرها التخييلية ، وتستمد هذه المقومات خصوصياتها من العلائق التى تقيمها مع العالم الخارجى ، وهى العلائق التى تعين حدود الوصف المحاكاتى الذى يظهره المحكى ، كما أنها تعين الإطار الإدراكى الذى يولده ذلك الوصف لدى القارىء ، و تستوقفنا هذه المعطيات الأولية للتمهيد لها بمجموعة من الاعتبارات التى نخالها أساسيه فى تحديد بعض التصويرات الجوهرية الموجهة لتحليلنا ، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الأهمية التى تمنحها رواية (مالك الحزين) لهذه المقومات الفضائية

المشكلة لمسار الاحداث و علائق الشخصيات ، و هى أهمية تجعل من العنصر الفضائى بؤرة الحكى و نظامه البنائى .

صحيح أن فضاء النص الأدبى يتميز ، قياسا إلى فضاء الخطاب الأدبى المعاصر ، بكونة يتمفصل كليا ضمن إطار مجموع العالم الخارجى (24) ، و هذا اعتبار أول يباد هنا و نحن نتغيى تحليل هذه المقومات الفضائية لهذا النص الروائى ، اعتبار تمتد تجلياتة التداولية لتستحضر التساؤل الاجرائى التالى : ما هى المبررات المنهجية التى يستند عليها النص الروائ أثناء إستعارتة للفضاء الخارجى داخل عالم الكتابة ، مع العلم أن الاحاطة بجغرافية هذا الفضاء تخضع ضمن محتوها الاختيارى إلى قصدية المؤلف التى تفضى أساسا إلى المُضمر التخييلى لهذا النص الروائى أو ذاك ؟

نعلم جميعا ، و هذا ما عودتنا عليه العديد من النصوص الروائية ، أن التمظهرات الفضائية تظل وثيقة الصلة بباقى المكونات النصية المنظمة لمختلف الصيغ الاخبارية ، على أنه ليس من اللازم إقامة النسق التماثلى بين الفضاء الخارجى وعالم الكتابة بشكل صارم نظرا لانفتاح هذا العالم على التشخيصات الاحتمالية والتخييلية التى لاتقلل أو تلغى تلك الحدود التماثلية ، وهذا ما يدفعنا كقارئين ومستقرئين للتأكيد على أهمية تلك التشخيصات ودورها فى صياغة الخبر الروائى واستجلاء طبيعة مكوناته الفضائية ، فليس النسق التماثلى عنصرا موجها للقراءة على الرغم من امتداداته النصية التى تبرز دلالة الفضاء المألوف والمعتاد داخل النص ، ومن ثمة فإنه نسق براهن أساسا على الانجاز التحققى لتلك الامتدادات النصية وهذا ما يكسبه تميزه وفرادته ، ولا مراء فى أن تعيين وظائف هذا النسق التماثلى ستبرز لنا حدود التركيب الإخبارى الذى يؤطر المحكى فى رواية (مالك الحزين) ويؤطر أيضا مختلف الفرضيات الدلالية التى تمظهرها .

تمدنا عناصر هذا المدخل الأولى لتحديد مظاهر المقومات الفضائية بالعديد من الثوابت التى تتضمنها الوقائع قائع الحدثية فى هذا النص الروائى الذى

يحافظ على التعيين الاسمى للاماكن كما هو فى العالم الخارجى ، ويكسب هذا التعيين المكان داخل النص تلويناته المميزة وأوضاعه المفارقة والتى يحددها النسق التماثلى ، ويأتى هذا التعيين الاسمى محدد الميثاق القراءة ، خاصة حينما يعمد إبراهيم أصلان إلى وسم خاتمة هذا النص الروائى بتعيين نفس الموضع الفضائى الذى يؤطر الأحداث الروائية :

« إمبابة : ديسمبر 1972 . إبريل 1981 »

ويحيلنا هذا التعيين الاسمى المرفق بتعيين زمن الكتابة على استحضار هذا البعد الواقعى الذى يؤطر الخطاب الروائى من غير أن يرصد تحققا تبسيطيا لامتدادات البعد التماثلى ، وهذا ما يمكن المحكى من إعادة تشخيص ذلك الموضع الفضائى الذى لا يرجعنا حتماً إلى خارج النص بقدر ما يتميز بالعديد من التنويعات التى يفرضها عالم الكتابة لتقديم نمط من الواقع تمنحه الأحداث الروائية بعده التخييلى ومفترضاته الاحتمالية ، ولذلك يندرج هذا التعيين الاسمى ضمن المنحى الذى يشكل الايهام الضرورى لنمو الأحداث ، وهذه خاصية أولية تحقق للصيغ الخطابية تميزها وتلاحمها على مستوى الوصف أو التركيب ، من هذا المنظور ، فإن المقومات الفضائية فى رواية (مالك الحزين) تتخذ لنفسها محورين أساسيين يكمل أحدهما الأخر ، ولكل محور مظاهره الخاصة وتجلياته التى تعتنى بابراز مايلى :

(1) موضعة المكان وعلائقه التحديدية : ويمكن هذا المحور ، بالصيغة التى أوردناه بها ، من تتبع معطيات هذه الموضعة ورصد علائقها الوصفية التحديدية التى تبيح لنا الوقوف عند مختلف المنظورات المحيطة بتلك الموضعة ، وهى المنظورات التى يفترض ضمنيا توحدها ضمن شكل الكتابة الروائية التى تسعى (مالك الحزين) إلى تقديمه وبرمجته ..

(2) هوية المكان وعلائقة التراكبية : ويعتبر هذا المحور امتدادا للمحور السابق خاصة وأنه يعتنى بإبراز بعض الأمتدادات الدلالية المحددة لهوية المكان فى هذا النص الروائى ، وهى الهوية التى تظل متعالقة مع طبيعة الحدث

التراكبي الذى يخصص المحكي ويكشف عن مظاهره الخطابية ، وتسعى هـذه الهوية تجسيد وتشخيص مختلف الاماكن التى تحتويها (مالك الحزين) وتحديد الاختيارات السياقية والوظيفية التى يستتبعها التراكب الحدثى . . .

ومما لاشك فيه أن هذين المحورين اللذين نسوقهما فى فاتحة تحليلنا للمقومات الفضائية لنص (مالك الحزين) ، يقصدان بيان مختلف التمظهرات النصية لتلك المقومات ، ومن ثمة ، فإن إعتنائنا بموضعة المكان وهويتة يندرج ضمن ما تعرض له الخصوصيات النصية صياغة وتوظيفا ، وهذا اختيار أولوى لا يلغى إمكانية وجود اختيارات أخرى سيبرزها تحليلنا كلما استدعى الأمر ذلك ، وعليه ، يمكننا الاقرار بأن المقوم الفضائى - بما أنه يستأثر باهتمامنا - يعتبر مكونا نصيا مؤطرا للأحداث ولعلائق الشخصيات فيما بينها ، إنه بؤرة الحكى ومطية لعرض وتشخيص المواقف ووجهات النظر ، من هذه الزاوية ، يتضح لنا جليا أن الغرض من إيراد هذه المعطيات الأولية والمجملة يتعالق مع الاختيارات النصية ومضمراتها ، وذلك بهدف التأكيد على أهمية المقومات الفضائية فى تشكيل البنية الإخبارية لرواية (مالك الحزين) ، وبهدف إبراز الوضع العام لتلك الاختيارات النصية ، علما بأنها اختيارات تتضمن ، فى جوهرها ، جدلية الواقعى والتخييلى التى تبرز لنا صيغ اشتغال البنية الإخبارية ، فليست المقومات الفضائية بأبعادها المكانية مجرد إطار بنائى يحيل (قصدا أم بغير قصد) على العالم الواقعى ، ولكنها منظور حكائى ينتمى إلى عالم التخييل ويحدد غائيته . .

فكيف ياترى تؤكد رواية (مالك الحزين) على هذه المصادر الأخيرة ، وما موقع موضعة المكان وهويته فى المراهنة عليها ؟

(1) موضعة المكان : العلائق التحديدية :

إن المكان فى (مالك الحزين) هو البطل الرئيسى الذى يمثل نقطة الارتكاز التى تقوم عليها حركة الوقائع والشخوص ، وهو لا يقدم باعتباره معطى ثابتا أو مجرد حيز محدود تدور فيه مجموعة من الملابسات ، بل إنه يتصدر الواجهة كشخصية مستقلة ، قائمة بذاتها ، وترتبط مع باقى الشخصيات الأخرى فى

علاقات جدلية (25) ، إن القول باعتبار المكان بطلا رئيسيا يستتبع بالضرورة رصد مختلف العلائق الوصفيه والتحديدية التى تجعل منه بالفعل ذلك البطل المعبر عن مختلف الوقائع والتحولات ، ومن شأن هذا التصور أن يقربنا قليلا من المحددات العامة التى نروم توضيحها معتمدين فى ذلك – ومكتفين أيضا – على العلائق الوصفية التحديدية ، وتعمل هذه العلائق على استحضار أهم التمظهرات المكانية وتعين أوضاعها ودلالاتها .

يمكن القول إجمالا ، أن موضعة المكان فى رواية (مالك الحزين) تستند بشكل مركزى على خاصية الانغلاق والانفتاح ، ولهذه الخاصية امتداداتها النصية فى تحديد التنامى الحكائى وتحققاته الحدثية ، وبذلك تتخذ هذه الخاصية لنفسها وضعا يربط فاتحة الرواية بخاتمتها ، يقول السارد فى صفحة 9 :

« فى الحجرة الخارجية التى تطل على الوسعاية الصغيرة » .

ويقول نفس السارد فى صفحة 155 :

« فى الحجرة الخارجية التى تطل على الوسعاية الصغيرة » .

وتمكن موضعة المكان فى رواية (مالك الحزين) من إدراك الإطار الحدثى الذى تمظهره مختلف الوقائع الحكائية استنادا على التشخيصات الممكنة التى تتطلبها تلك الوقائع ، وهذا ما يمنح خاصية الانفتاح والانغلاق تعدد منظورات الحكى وتناسق مستوياتها الإخبارية وصورها التمثيلية التى تناسب طرائق العرض وصيغة المعيارية .

وتتميز العلاقة التحديدية لخاصية الانغلاق والانفتاح بهيمنة الاماكن المنفتحة فى رواية (مالك الحزين) ، كما تتميز بالامتداد الانفتاحى للاماكن المنغلقة ، كما سيأتى بيان وتوضيح ذلك فيما بعد ، ولاينبغى أن يفهم من هذا التميز التجاء السارد إلى الاعتناء بالتمثيل على أماكن أخرى ، فذلك اعتبار لا توليه الرؤية السردية أية أهمية ، الأمر الذى يمكن هذه العلاقة التحديدية من الإحالة على واقع التفاعلات الحدثية ، ولهذا فأن الرواية تقدم وصفا دقيقا لسمات المكان ، وتدخل فى الحوارى الضيقة ، وتصف الجدران ، وترسم الابنية ، تفعل كل ذلك

باهتمام وبعناية ، ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللامنتاهى للحركة اليومية ، التى تتم فوق هذا المكان ، مسلسل يشمل كل أشكال الحركة ، : من العارض اليومى والبسيط والنافل ، حتى تكاد الرواية أن تكون سردا أمينا للحياة اليومية فى (إمبابة) (26) ، ويحيلنا هذا التعيين الموضعى الذى تدور فيه الأحداث الروائية / التخييلية على نفس التعيين الذى وقّع به إبراهيم أصلان خاتمة روايته ، وقد جرت العادة أن نعتبر هذا التوقيع إحالة مرجعية لا تنفصل عن الموضع الذى كتبت فية الرواية ، ولعل استعادة نفس الموضع ضمن النص الروائى يهدف أساسا إلى الإيهام بواقعية الأحداث ، وهذا بدون شك ما يستهدفه المحكى فى مواضع متعددة (27) ، نضيف إلى ما تقدم أن رواية (مالك الحزين) تستلهم هذا الموضع المكانى لتؤكد على التحولات التى يعرض لها العالم الحكائى ، عبر صيغ تخييلية تضفى علية صفة الإمكان ، فليست (إمبابة) خارج النص هى تلك نجدها داخلة ، لأن نظام الاحداث و نظام المادة الحكائية يمكنان المؤلف من اختلاق الوقائع و تجريدها من التقديم الحقيقى ، و هكذا ، إذا كانت رواية (مالك الحزين) تتخذ من موضوعة المكان مسارا رئيسيا لعرض الخبر الروائى ، فإنها تعتمد كذلك على توزيع خاص لتلك الموضعة باعتبارها تماثلا افتراضيا يحقق للعالم الروائى إحتمالية ، و للشخصيات الإطار العام الذى تتحرك فية روائيا ، ويتميز هذا التوزيع الموضعى بالتعددية ، كما يتميز بطابع الإحالة المباشرة على تعيين أسماء الأماكن ، و هذا ما يتجلى فى الجدول الأولى الذى يحصر بعض امتدادات التوزيع الموضعى أفقيا :

الصفحات	التعيين الاسمى المكانى
9	الحجرة
10	الحجرة
11	الصالة – الوسعاية
12	المقهي
14	إمبابة – مدرسة إمبابة الاسماعليه الابتدائية
15	ألمقهى – جامع خالد بن الوليد – المدخل الخارجى للمقهى الميدان – الطريق .
18	شارع مراد – إمبابة – الكيت كات – قطر الندى – فضل الله عثمان
20	ميدان الكيت كات – جامع السنية
21	شاطىء النيل
22	شارع مراد – شارع السوق – إمبابة
23	إمبابة – قطر الندى – فضل الله عثمان
24	ألحوش – ميدان الكيت كات – المقهى
27	المطبعة الأميرية
28	حارة أمير الجيوش
30	إمبابة – شارع مراد
31	ألنيل – المنيرة – سيدى إسماعيل الامبابى – مدرسة الجرن
32	فضل الله عثمان – شارع السلام – جنينة المدير – شارع السودان نادى طلعت – مسرح البالون – طريق النيل .
33	شارع الجبلاية – كوبرى الزمالك
35	الوسعاية
38	إمبابة
39	شارع البحر – شارع الجراج
43	محطة عمر الخيام – شارع 26 يوليو
45	كوبرى إمبابة
46	مدرسة عبد الحميد شمشم – الزمالك – إمبابة
47	شارع السوادن – جامع خالد بن الوليد
62	إمبابة
93	ألزمالك
94	الكيت كات – الجامع الكبير الاصفر – خالد بن الوليد – السودان شارع النيل – شارع السوق
115	الحجرة

يتضح لنا من خلال هذا العرض الأولى والمكثف لبعض التعيينات الاسمية للاماكن التى توظفها رواية (مالك الحزين) ، أن العلاقة التحديدية للمنغلق والمنفتح تتجاوز كونها مجرد ناظم نصى ، فهى تكشف لنا عن التمظهرات البنائية التى تتخذ من تلك العلاقة إحالة رمزية لتأطير الأحداث الروائية ، من هذا المنظور تتوافق هذه العلاقة التحديدية مع استحضارين مركزيين يؤكد أولهما على الاستحضار الوصفى ، وثانيهما على الاستحضار التركيبى ، فأما الاستحضار الأول فيمكننا معاينته من خلال اعتناء السارد مثلا بوصف الموضع المكانى ، ويمكن التمثيل لذلك بوصف حجرة يوسف النجار :

« كانت جدران الحجرة مزدحمة بصفوف الكتب المتراصة على أرفف الخشب المحمولة من أطرافها بالحبال المجدولة ، كما كانت هناك لوحتان كبيرتان على جانبى النافذة ، أحداهما نسخة من الموناليزا التى فردت على الجدار وتثبت من أعلاها بمشبك معدنى صغير ، أما الأخرى فقد علقت فى الجانب الأيمن ، فوق نهاية الكنبة التى تجلس عليها . . . »

(الرواية : ص 10)

وأيضا بوصف المقهى :

« كاد المقهى فى ذلك الوقت أن يكون خاليا .

إلى يسار المدخل المفتوح ، كان قاسم أفندى يقرأ شيئا فى جريدة الأهرام ، وعبدالله القهوجى يستمع إليه وقد مال بقامته النحيلة وهو يضع يديه فى جيوب الفوطة ، ويضيق من عينيه المريضتين . وعلى بعد مقعدين منهما ، كان المعلم رمضان يجلس وهو نعسان إلى جوار الشيخ حسنى . »

(الرواية : ص 12)

وتتمثل دلالة هذا الاستحضار الوصفى للتعيين الموضعى (الحجرة والمقهى هنا) فى إلحاح السارد على رصد جملة من المواقف الحدثية ، وبالتالى ، فإن اعتنائه بهذا الاستحضار يندرج ضمن التمثل الإحالى الذى لايكتسب وظيفته إلا ضمن سياق تلك المواقف الحدثية ، وبذلك يصبح الاستحضار الوصفى للتعيين المكانى إعلانا على تشخيص المدرك والراهن النصى ،

وتمتد خاصيات هذا الاستحضار الأول لتتعالق مع معطيات الاستحضار التركيبى الذى بالأمكان تلمس بعض أوضاعه ومرتكزاته بشكل جلى فى الأبعاد النصية التى تحيط بالمقهى كمكان يشكل بؤرة الحكى ومركز الوقائع ، ولهذه الغاية آثرنا وصف هذا الاستحضار « بالتركيبى » لأنه يراهن على تحديد بعض الامتدادات الحدثية وتركيبها للتأكيد على أهمية المكان فى توجيه مسار الحكاية ، وإذا جاز لنا أن ننمط هذا الامتداد يمكن عد المقهى كمكان ، هو الصورة المبلورة لإمبابة فى مواجهة العالم الخارجي على مستوى من المستويات ، أو لحى الكيت كات الشعبى فى مواجهة إمبابة ، على مستوى أخر ، أنه الوجود فى مواجهة العدم (28) ، وهذا ما يتجلى فى مواقف رواد المقهى جينما اشتراها المعلم عطية : « كان رواد المقهى قد أكتملوا ، ربما غاب واحد أو آخر ، ولكن الشكل العام لكل شلة قد تحدد ، كان بعضهم قد ذهب للعزاء ، وكان بعضهم قد عاد ، أبناء فضل الله عثمان وقطر الندى والسوق ، هل يعرف أحدهم أنها قد تكون السهرة الأخيرة التى يقضونها فى مقهاهم ؟ (الرواية : ص 85) « ، إن ضياع المقهى ، وبالتالى ضياع المكان الذى تلتقى فيه أغلب شخصيات الرواية هو ، فى حقيقة الأمر ، ضياع لكينونتها وقطع حبل الصلة بينهم وبين هذا المكان . يقول الأمير مثلا :

« إن الحبل قد انقطع ، المقهى ضاع ، وعوض الله ضاع ، واليوم يموت أبوك . وذهب بنفسه إلى بعيد . الكيت كات والبوابة الحجرية والكتابة فى قوسها الجليل العالى : « وإنتهت معركة الأهرام هنا فى 21 يوليو 1798 »

(الرواية : ص 85 / 86)

عالم المقهى إذن عالم ملغوم بالاسرار والايحاءات ، ولعل هذا الاستحضار التركيبى أحد العناصر الموجهة لتحديد علائق هذا العالم ببعض الشخصيات الروائية التى عقدت بهذا المكان صلة خاصة ، لتتجلى لنا دلالة توازى المكان بمواقف الشخصيات :

« ورتب الأمير بيده غطاء العربة المبتل ، وقال إن ذلك لم يكن سحرا ، ومقهى عوض الله أمامك هى الشاهد ، وقال إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شىء ، الطعنة وجهت للمقهى . لا الطعنة وجهت إليك أنت ، إلى دنياك ، دنياك المنتهية المنهوبة ، والجامع أمامك هو الشاهد . »

(الرواية : ص 105)

من هنا يتجلى الإحساس بالمكان عند الأمير ويتجلى أيضا الاختيار المعين لمقاصد ذلك التوازى ، والذى يمكن الأمير من الإقرار عبر مخاطبة ذاته بأن المقهى لم تكن « إلا الرعشة الأخيرة فى هذا الجسد الكبير الذى يرحل أمامك حفيفا كأنه سحابه تنبض بالألوان والظلال ، وسوف تظل الذكرى تعيش فى قلبك إلى ألا بد »

(الرواية : ص 105)

ويرتبط الاستحضار التركيبى أيضا بالمال الذى حدد مصير عبد الله القهوجى ، الأمر الذى يؤكد نوعية الإدراك الذى يربط ذات الشخصية الروائية بالمقهى ، إنه أدراك يستهدف رصد تبدلات الكينونة المشاركة فى رسم مختلف التحولات التى يشهدها هذا المكان ، إنها التحولات التى اشترى بمقتضاها المعلم صبحى المقهى من عوض الله ، وهذا تحول لن يمكن عبد الله من أن يكون قهوجيا إلا فى مقهى عوض الله ، لنجد أنفسنا بالتالى أمام هذه المعادلة : « مفيش قهوة عوض الله ، يبقى مفيش عبد الله .

(الرواية : ص 78)

ومن ثمة ، يصبح مصير عبد الله خيارا وجوديا وخلاصا من تفاعلات وتناقضات الواقع الذى تعرض له رواية (مالك الحزين) ، وهذا ما دفع عبد الله القهوجى إلى إرتكاب جريمة القتل :

« وذهب عبد الله إلى الثلاجة الجافة وفتحها وإخرج المبرد الكبير المسنون الذى يكسرون به الثلج فى الصيف ، وهجم على المعلم الذى جرى إلى الركن : « أنا فى عرض النبى . حبيبك يا عبد الله » ، ولكن عبد الله ضربه على رأسه بعرض المبرد حتى لايقتله ، ضربة قوية سمعها فى ذراعه كلها ، ومال المعلم فى دمه واستغرق سريعا فى النوم . »

(الرواية : ص 103)

بهذه الاعتبارات تميز رواية (مالك الحزين) هذا الاستحضار التركيبى الذى يؤكد علائق المكان بالشخصيات الروائية ، بحيث يبدو من غير الممكن تحديد دلالة تلك العلائق دون الاعتناء بامتدادات ذلك الاستحضار والافتراضات الممكنة التى يعرض لها الخبر الروائى ، إن خاصية الاستحضار التركيبى التى مثلنا لها بمواقف الأمير عوض الله وعبد الله القهوجى ، تشكل بعدا من الأبعاد التوظيفية للمكان فى هذا النص الروائى وتؤطر الحدث بلحظات ملتهبة من الإحباط .

وتتميز العلائق التحديدية التى تستدعيها موضعة المكان بامتداد المكان المغلق على المكان المنفتح كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، وتتحدد هذه الخاصية بعرض للعديد من التفاصيل الحكائية التى يستدعيها توظيف الأمكنة فى رواية (مالك الحزين) ، وبذلك يخلق هذا الامتداد – ضمن النسيج السردى للأحداث – تعالقا دلاليا بين هذين المكانيين بواسطة مكبر الصوت التى ترك مفتوحا بعد اختتام المعزى المخصص للعم مجاهد ، وهذا ما سيمكن سكان الحى ، فى الخارج ، من سماع مدارات الحديث التى جمعت بين الحاضرين فى هذا المعزى ، ولترتبط دلالة التعالق المكانى بالافصاح عن الوقائع التى تساق عبر مكوّن الصوت إلى أن يرتفع « فى السماعة صوت خبط الباب ، صوت رجل يطلب منهم أن يغلقوا الماكينة لأنها مفتوحة . »

(الرواية : ص 90)

(2) هوية المكان : العلائق التراكيبية :

تستمد هوية المكان فى رواية (مالك الحزين) أهميتها من الاعتبارات التى عرضنا لبعضها آنفا ، وإذا كان تحديد هذه الهوية يرتبط أساسا بالامتدادات التى تشخصها التمظهرات المكانية ، فإنه يظل ، مع ذلك ، وثيق الصلة بمختلف الاختيارات السياقية والوظيفية التى يستدعيها التراكب الحدثى ، من هنا يمكننا فهم ذلك الارتباط العضوى الذى ينشأ ويتوالد دائما بين الأشخاص والمكان الذى يعيشون فيه ، فحينما تحل المأساة بشروطها القاسية وتصيب روح المكان ، فإن الخلل سرعان ما يدب فى معظم الشخصيات ، فتبدأ هى الأخرى بالتهاوى كنتيجة حتمية لذلك الأرتباط (29) ، وهذا ماتسعى بالفعل رواية (مالك الحزين) إبرازه والتأكيد عليه ، ولا نبدو مغالين إذا أضفنا إلى ذلك ، أن هذه الهوية هى التى تميز المكان على مستوى التخييل وتمنحه خصوصياته النصية ، ولتأكيد هذا المنحى ، غالبا ما كان إبراهيم أصلان يستند على طرائق نوعية فى تحديده للأماكن ، وهكذا تسعى العلائق التركيبية تشكيل مفهوم للمكان يتخيل واقعه الخاص وأبعاده المرجعية التى تستجيب لسياق الكتابة نفسها ، فيصبح المكان جزءاً من الحدث الروائى ، وتلك أهم علاقة تراكبية يؤشر عليها المحكى لتحديد هوية المكان ، وهذا ما تفصح عنه الطرائق التوظيفية المستهدفة من قبل السارد والتى تلغى الصفة المكانية (درب ، حارة ، شارع ...) وتكتفى بالاسم كمرجعية دالة تراهن على اعتبار المكان شخصية روائية تساهم بدورها فى تشييد سردية متخيلة لها أوضاعها الخاصة وكيفية تبيينها ضمن المحكى ، وهذا توجه مركزى للتأكيد على تداخل الأمكنة بالسياقات السردية (التخييلية) ، ونفى للمحاكاة الواقعية عبر إعادة تركيب المكان واخضاعه لنسق الكتابة وتخيل الواقع ، يقول السارد مثلا عند حديثه عن التقاء قطر بفضل الله عثمان :

« لم يكن الأسطى من أبناء إمبابة الأصليين إلا أنه كان صديقا قديما للشلة ، كان يعمل عند الأسطى بدوى الحلاق وراء الكيت كات ويعيش مع أمه الريفية عند التقاء قطر الندى مع فضل الله عثمان . »

(الرواية : ص 18 / 19)

ويقول فى نفس السياق ، عن نفس المكانيين :

« من قطر الندى جاءت فاطمة على مهلها إلى فضل الله عثمان . »

(الرواية : ص 28)

وبهدف التمثيل على هذه الخاصية نورد النموذجين النصيين التاليين :

« ولعدة أسابيع ظل يخرج من البيت ويسير على النيل حتى المنيرة ويلف ويعود من عند مدينة العمال إلى محطة السكة الحديدية حتى سيدى إسماعيل الإمبابى ثم يدخل من عند مدرسة الجرن حتى أحمد عاشور البقال ومن مراد كان يتسلل إلى قطر الندى ثم إلى فضل الله عثمان كى يعود إلى البيت . »

(الرواية : ص 31)

« كان السكر قد ذهب من رأسه وأراد أن يشرب مرة أخرى ودخل من شارع السلام إلى سيد درويش وعبر شارع السوق إلى حارة حوا التى أخرجته مرة أخرى إلى طريق النيل . »

(الرواية : ص 63)

فالمكان فى هذا النص الروائى يوشك أن يكون هو الشخصية الأساسية ، له ملامحه الخارجية من شوارع وحوار ونهر وميدان ... الخ . بل إن معظم قسمات المكان كشوارعه وحواريه لا تدعى فى النص باسم شارع أو حارة ، وإنما فى الغالب باسمها وحده وكأنها شخصيات أليفة معروفة (30) ، وهذا ما تفصح عنه العلاقة التراكبية لهوية المكان فى هذا النص الروائى ، إنها علاقة تراكبية لأنها ، من داخل المحكى ، تعتنى بتعيين الموضع المكانى وامتداداته المتعددة فى تشخيص مختلف المواقف التى تعبر عنها الشخصيات الروائية .

من أهم المقتضيات التى تفترضها هوية المكان توفره على تأطير حدثى ، إذ لا وجود للمكان بدون حدث ، ولذلك دأب الروائيون على وصف الأماكن والتدقيق فى تركيب معالمها . فكانت ،مثلا ، العلاقات عند (بلزاك) بين المكان الموصوف

والمكان الموجود فيه القارىء تتسم بأهمية خاصة ، فهو يحس إحساسا قويا بأن القارىء هو ، في الواقع ، موجود في مكان محدد ، ولهذا ينظم هيكل عمله وفقا لهذا الشرط الأساسى (31) ، على أن رواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان ، وإن كانت تعتنى بالتمظهرات المكانية ، فإنها لا تقدمها عبر صيغة الوصف إلا لماما ، ويشكل هذا المسار التقديمى نمطا سرديا فى تحديد هوية المكان التى تظل واضحة المعالم لدى المتلقى ، على الرغم من عدم اعتماد المؤلف على وصفها والاعتناء بعرض أبعادها وحدودها ، ويتحقق إدراك المتلقى لتلك الهوية المكانية من تعالقها بالكينونة التى تشغل وتحفز أفعالها ، ويبدو هذا الاستنتاج مقبولا ما دام المحكى فى رواية (مالك الحزين) يجنح نحو تأكيده وإبراز خصوصياته ، كما اتضح لنا ذلك مثلا من خلال النماذج النصية التى عرضنا لها سابقا .

إن تعدد المقتضيات التى تفرضها هوية المكان ، تدفعنا إلى التأكيد على أن إبراهيم أصلان لا يعتنى ، فى هذا النص الروائى ، بالتضاريس المكانية وإطاراتها التحديدية الفيزيقية ، بقدر ما يعتنى بالانتظام الحدثى الذى تكشف عنه مواقف الشخصيات الروائية ، التى تظل مرتبطة بالمكان ومنجذبة نحوه سواء أكان شارعا أو حارة أو مقهى ، يقول السارد مثلا :

« أخبرها الأسطى [أى اخبر زوجته أم عبده] وهو يدير وجهه إلى الناحية الأخرى أنه يذهب إلى المقهى ، ولكن الشيخ لا يراه لأنه أعمى . ولكن سؤاله عنه جعله ، وهو المعذب أصلا ، يضطرب أشد الاضطراب ويخاف ويتأكد أن الواقعة قد وقعت وأنهم عرفوا كل شىء . ومع ذلك وجد نفسه مدفوعا إلى الاقتراب من المقهى فاقترب . »

(الرواية : ص 28)

وبهذا ، تتخذ هوية المكان لنفسها فى (مالك الحزين) وضعا يسيجها بمواقف الشخصيات الروائية ، عبر الاعتناء بامتدادات تلك المواقف القلقة والمتوترة القائمة بين الشخصيات التى تبحث عن ذواتها وكينوناتها ، وهذا ما تحاول تلك الهوية تشخيصه عبر احتمالية الواقع النصى ، الذى يستوحى المظاهر المجتمعية ويحورها إلى أنماط حكائية تخييلية لإعادة تملك تلك المظاهر تملكا مغايرا يؤكد مَوْضوعة الانتماء إلى المكان ..

هوامش

(1) صبرى (حافظ) « مالك الحزين » الحداثة والتسجيد المكانى . « م . م . س ص 167

(2) كشيك (محمد) الواقع والـلـنساة فى الرواية المصرية المعاصرة ، مجلة الوحدة ، عدد 49 - 1988 ص . 115

(3) Grivel (Ch) : Ibidem. P . 98 .

(4) Greimas (A.j) . Courtés (j) : Sémiotique : Dictionnaire raisonné dedla Théoria du langage . Hachette. 1979. P. 388.

(5) Wainrich (h) : Le Temps . le récit et le commentaire . seuil 1973. P. 57/ 58.

(6) بارت (رولان) . التحليل البنيوى للسرد آفاق . ع . 1988 . ص 15

(7) نفسه ص 16

(8) كشيك (محمد) م . م . س ص : 116 / 117

(9) Ricoeur (P) : Temps et r´ecit. Tome I . Seuil. 1983 p . 105 .

(10) Ricardou (J) · Pour une Théorie du nouveau roman. seuil. 1971. P. 258.

(11) Maingueneau (D) : Initiation aux méthodes de l'analyse du Discours. Hachette univ. 1976. P. 103.

(12) صبرى (حافظ) م . م . س : ص : 166 .

(13) Grivel (ch) : Ibidem . P. 99 .

(14) نفسه ص 100

(15) Farier (J) Les jeux de la temporalité en Sciences - Fition in : Littérature N°8 Des. 1972. P. 54.

(16) Ricoeur (P) Temps et récit. tome II. Ibidem. P . 98.

(17) كشيك (محمد) . م . م . س : ص 117

(18) راجع · غريفيل ص 99 / 100

(19) التازى (م . ع) مفهوم « الروائية » داخل النص الروائى العربى · الوحدة ع . 49 أكتوبر 1988 . ص 101 .

(20) Bujnichi Tadensz : Roman Historique du XIXe Siecle, Problémes De Structure, in : le Genre du roman, les genres de romans. P . 70

(21) Levi - Valensi Jacqueline : Le roman Camusien et sa ligitimité

نفس المرجع السابق ص 241 .

(22) نفسه . ص 249 .

(23) Eisenzweig (uri) : L'espace imaginaire du texte et l'idéoloqie in' : Duchet (cl) .Sociocritique' Nathan' 1979 P . 186 .

(24) كشيك (محمد · م م . س : ص ك 116

(25) صبرى (حافظ) : م . م . س : ص : : 171

(26) الرواية . صفحات · 14 - 18 - 22 - 23 - 30 - 31 - 38 - 45 - 46 - 62 حيث يعتمد السارد على توظيف المعطى المكانى المتمثل فى (إمبابة) .

(27) صبرى (حافظ) : م . م . س : ص : 169 .

(28) كشيك (محمد) : م . م . س : ص . 116 .

(29) صبرى (حافظ) م . م .س . ص : 171 .

(30) بوتور (ميشال) بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات ط . 2 . 1982 ص 43 .

الفصل الثالث

اللغة الروائية : معطيات نظرية

يندرج الاعتناء باللغة الروائية ضمن سياق قراءاتى له أهميتة وامتداداته التحليلية والنظرية الخاصة ، ويكتسى هذا الاعتناء مصداقيته من خلال وظيفة اللغة الروائية فى تحقيق البناء الشكلى لهذا النص الروائى أو ذاك ، عبر استحضار وظيفى لمستويات لغوية تتخذ لنفسها نمطا أسلوبيا وتشخيصيا يمظهر تلك المستويات ويحدد طرائق اشتغالها ، وبذلك تكتسب الكتابة الروائية تصورها الخاص ، وتكتسب أيضا قدرتها على استقطاب خصوصيات البنائات السردية وفق العديد من المقتضيات التى تعين تشخيصها اللغوى .

ومما لاشك فيه ، أن الاعتناء بالتعيين التشخيصى اللغوى يراهن على إبراز المظاهر والصيغ التى ترافق اختياراته الواقعية والتخييلية ، وترتبط تلك المظاهر والصيغ بالمنظور العام الذى يكوّن لغة السرد وامتداداتها التشخيصية ، وللمنظور ، فى هذا السياق ، مقاصده الموجهة لعلائق الحوار اللغوى الذى يتخلل البناء السردى مادامت الرواية لا تشتمل على لغة واحدة ، بل على عدة لغات ، فهى تشتمل على نسق أدبى للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات (1) ، وعلى هذا النحو ، يشكل التعيين التشخيصى نسقا خطابيا يحيل بدوره على المتطلبات الواقعية والتخييلية المساهمة فى نمو الحدث الروائى ، ويقربنا هذا التصور الأولى من الفرضية المركزية التى توجه تحليلنا لهذا المكون النصى الذى يؤلف مع بقية الأنساق الخطابية السالفة تركيبة النص الروائى ونمطيته الانتظامية .

تتميز إمكانيات الاعتناء بالتعيين التشخيصى اللغوى بتعدد الأسئلة النظرية التى تشترطها اللغة الروائية ، ويترافق هذا التعدد مع المنطق الذى يحكم تلك اللغة معجميا وتركيبيا وأسلوبيا ، وتلك خاصية بنائية ميزت التحديد النظرى المرافق لتشغيل اللغة ضمن النص الروائى وأبانت عن تمايز المفترضات التى تستلزمها خصوصية التلفظ ، تلك الخصوصية التى يبدو أنه من غير الممكن النظر فيها بدقة إلا أنطلاقا من البنية اللغوية للأدب ، والأدب السردى بصفة خاصة (2) ، وينطلق هذا الاعتبار من الإمكانيات التلفظية التى تتوفر عليها

ذات التلفظ (المؤلف أو السارد) ، على أن مفترضات تلك الامكانيات تستتبع وظيفة للملفوظ تتعلق بهذه الذات وإن كان يغطيها ويغلفها أو يكتسحها بما لا يدرك أو بما (قد) يموه (3) ، وبذلك يراهن التشخيص اللغوى ، الذى لا ينفصل عن بقية المكونات التى تؤلف الخطاب الروائى ، على تشكيل العناصر التخييلية المؤطرة لفعل الحكي ولمستوياته التعبيرية .

تستمد هذه المعطيات النظرية مبرراتها من اعتبار التشخيص اللغوى نسقا خطابيا يتجاوز حدود التماثل التعبيرى الذى تفصح عنه الكتابة الروائية ، هذا التعامل الذى يتقاطع ضمنه الواقعى والتخييلى ، ومن ثمة يعمل التشخيصى اللغوى على تعيين الواقع النصى بوحدات تركيبية تعدد مجاله اللغوى وتدعم تصوراته الاحتمالية ، من هذا المنظور ، يستدعى تعدد المجال اللغوى تعددا للاصوات والأساليب وفق التوجهات العامة التى ترافق التماثل التعبيرى المشار إليه آنفا ، ويستلزم هذا الفهم تحديد الاعتبارات التى تحيط بتعدد اللغات وبتعدد الأصوات ضمن النسيج السردى للنص الروائى ، بعد ما نكون قد سلمنا بانفتاح هذا النص (أو قابليته للانفتاح) على عدة لغات وأصوات وفق طرائق خاصة فى التوظيف والاشتغال ، وعليه ، يبدو لنا أنه من غير الممكن تحديد تلك الاعتبارات دون رصد توجهاتها الوظيفية ضمن التشخيص الأدبى الذى يستتبع تقاطعا للأصوات وللغات ، ويمدنا هذا التوجه بالصيغة التساؤلية التالية : هل يمكن اعتبار التوجهات الوظيفية لتعدد الأصوات مظهرا من مظاهر التعدد اللغوى ؟ .

مما لا شك فيه ، أن طبيعة هذه الصيغة التساؤلية تستجيب لأهم الاختيارات النظرية التى صاغها (م . باختين) فى كتابة الريادى (استطيقا الرواية ونظريتها (4) ، وقبل أن نعرض لأهم محتويات الطرح الباختينى نود الاشارة الى أن تعدد اللغات وتعدد الأصوات ماهما إلا مكون من مجموعة من المكونات التى تؤلف التوجة النظرى لباختين حول الرواية . وعلى هذا الأساس ، يعتبر تعدد الأصوات عنصرا موجها لتشخيصات تعدد اللغات التى يخصصها النص الروائى وفق مفهوم خاص للغة لا يعتبر استعمال الكلمات الأجنبية أو الدارجة

تحقيقا للتعدد اللغوى ... بل إن الوصول إلى ذلك يستلزم وعيا عميقا باللغات المتفاعلة داخل اللغة الواحدة والتى تتحاور وتتصارح عبر مواقف وقيم لها ارتباط وثيق بالسياق الملموس للكلام . وهذا التعدد هو الذى يكمن وراء تحول لغة المجتمع وتجددها . والرواية . من هذا المنظور . أداة لالتقاط جدلية اللغات وبلورة محاولاتها الفاعلة وسط ركام سنن التواصل الالسنية وغير الالسنية (5) .

وتأتى مشروعية اعتمادنا على أهم محتويات الطرح الباختينى من تميز منطلقاته النظرية الخاصة بالمسألة اللغوية وتصوره للشكل الروائى باعتباره فضاء قابلا لاحتواء اللغات والأصوات ، ويأخذ هذا الاحتواء بعده النصى الذى يمكن الشكل الروائى من إدراك الدلالات الايديولوجية التى تكمن وراء توظيف اللغات والأصوات ، ويكشف هذا المنطلق النظرى على ضرورة الاعتناء بهذه الدلالات الايديولوجية التى يستدرجها النص الروائى عبر مكوناته اللغوية مع مراعاة شروط التوظيف المفاهيمى الذى يحقق لهذا الطرح النظرى أولويته فى تحديد انماط الوعى التى يمظهرها الخطاب الروائى ، وهى الأنماط التى تعتبر البعد الأيديولوجى حاملا للشكل ، فالايديولوجيا ، أو على الأصح الايديولوجيات ، توجد داخل النص الروائى مناقضة لبعضها من غير أن تكون مصنفة ، ولا مفكرا فيها ، ولا محكوما عليها فهى لا تنجز وظيفتها إلا باعتبارها مادة لتشكيل العمل الروائى . بهذا المعنى ، فليس للنص المتعدد الأصوات إلا أيديولوجية واحدة : هى الأيديولوجية المشكلة Formatrice الحاملة للشكل (6) ، وبذلك يتميز الطرح الباختينى بتخصيصه لمفهوم خاص للجنس الروائى يعتنى بإبراز أهم الامتدادات النظرية المرافقة لهذا الطرح ، ولما كانت الرواية هى الجنس الوحيد الذى هو صيرورة ، فإنها تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر ، وبسرعة أكبر ، تطور الواقع نفسه : فوحده الذى يتطور يستطيع أن يفهم تطورا ما (7) . إن عكس الواقع الذى يبرزه هذا التحديد لا يتعامل مع اللغة الروائية باعتبارها بنية ثابتة ، وإنما يتعامل معها باعتبارها ، أولا وقبل كل شىء ، تمتلك قصديتها ووعيها المشخصين للأفعال والمواقف التى تعبر عنها الشخصيات

الروائية ، بناء على هذا الاعتبار ، تكون الرواية هى الجنس الوحيد الذى يوجد فى صيرورة وما يزال غير مكتمل (8) ، ويؤكد هذا التصور على الامكانيات البنائية التى تستتبعها التشخيصات السردية فى علائقها بطرائق اشتغال المنظور السردى الذى يتم إدراك مقوماته انطلاقها من تعدد الأصوات التى يمظهرها النص الروائى .

سيمكننا تمثيل آراء (باختين) ، واستحضارها ضمن هذا الطرح النظرى بشكل متماسك ومنسجم ، من الوقوف عند أهم التصورات التى تعتني بإبراز أهم المباحث المؤطرة لهذا النسق الخطابى ، إن ما تنبه إلية (باختين) ، فى هذا الإطار ، يقر بأن الاشكال التوليفية المتصلة بإدخال و تنظيم التعدد اللسانى فى الرواية هى أشكال مشيدة خلال النمو التاريخى لجنس الروائى بمختلف مظاهره ، لعلى درجة كبيرة من التنوع ، فكل واحد من تلك الاشكال ، موصولا بإمكانات أسلوبية معينة ، يتطلب تشييدا أدبيا صحيحا لمختلف « اللغات » (9) ، وتؤكد هذه القاعدة المبدئية على أهمية تلك الإمكانات الاسلوبية التى الصيغ تنوع الصيغ السردية وتعدد فى منظوراتها ، وبذلك فإنها إمكانات نوعية تنظم التمثل اللغوى الذى يظل غير منفصل عن الصيغ الخطابية للمؤلف وللسارد ، وتتجلى وظيفة هذه الصيغ فى تحقيق الوحدة العضوية لكل تعيين تشخيصى لغوى ، فالكاتب لا يمتلك لغة خاصة ، لكنة يتوفر على أسلوبه ، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية لضبط اللعبة مع اللغات وتحقيق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبيرية (10) ، وتكمن أهمية هذه اللعبة مع اللغات فى كونها تغيب كل خطاب شخصى صادر عن الكاتب لتمنح الصيغ السردية شروطها الكتابية تكشف عن العديد من التنويعات الملازمة لطرائق صوغ الخبر الروائى .

ويمكن القول ، أن الوضع المحدد لوجهة النظر يحيل على المقتضيات المؤطرة للكاتب والمؤلف ، وهى المقتضيات التى تراهن على وضعها المفترض داخل النص الروائى ، وعلى هذا النحو ، يصبح الوضع المفترض وحدة تأليفية تكشف عن الحدود التركيبية التى تحقق المنظور الإدراكى للتعيين التشخيصى اللغوى ،

وبذلك فان الكاتب والسارد المفترضين يأخذان معنى مغايرا تماما عندما يدخلان إلى الرواية كموجهين لمنظور لسانى ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث ، ولتقييمات وتبئيرات خاصة سواء ، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقى ، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية « العادية » (11) ، ويميل هذا الاعتبار إلى التعامل مع المسافة التى تفصل بين الكاتب الحقيقى والسارد التخييلى ، وهذا ما يميز المحكى ويمنحه إمكانية تشخيص الواقع وإستدراج خصوصية التعدد اللغوى ، ولا شك أن لهذا الاعتبار قصديته المميزة فى تعيين درجة وعى السارد ضمن المحكى ، وللوعى سلطة سردية تلتزم باستقطاب مستويات التحقق المرجعى الذى يظل صوت الكاتب مؤطرا لخلفيته ، ونستطيع القول ، أن التشخيص اللغوى يستتبع تعدد الأصوات بهدف التمثيل على مختلف السيرورات الاجتماعية التى يعرض لها المتن الحكائى ، نظرا للتعالق الذى يؤطر هذين العنصرين ؛ ذلك أن التطور الجدلى للمتن الحكائى هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية ، التى تقدم كل مرحلة جديدة كنتجة لصراع الطبقات الاجتماعية فى المرحلة السالفة ، وفى نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية التى تؤلف النظام الاجتماعى القائم (12) ، من الطبيعى إذن ، أن تشكل المسافة بين الكاتب والسارد فَهْمًا موضوعيا يسعى (باختين) إلى بلورته وحصره عبر جملة من المعطيات تؤكد على دوريهما فى تقديم عناصر الحكاية وتخصيص أبعادها اللغوية والتشخيصات المميزية للمحكى ، وهكذا ، تتبين لنا قيمة هذا الفهم الذى نوجز أهم عناصره ضمن المرتكز التالى :

(أ) لايحق الكاتب ذاته ولا يحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته ... وإنما كذلك داخل موضوع الحكى ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد (13) .

(ب) نقرأ وراء محكى السارد محكيا ثانيا : هو محكى الكاتب الذى يسرد نفس ما يحكيه السارد ، الذى بالاضافة إلى ذلك ، يرجع إلى السارد نفسه (14) .

من الطبيـعى أن تتـخذ النتـجة التركيبيـة لهذين المرتكزين الأولين الصـيغة التـاليـة : إن كل لحظة من المحكى تكون مـدركـة بوضـوح على صـعـيدين : على صـعـيد السـارد ، وحسب منظوره الغيـرى الدلالى والتـعبيـرى .ثم على صـعـيد الكاتب الذى يعبر عن نفسه بطريقة منكسـرة داخل ذلك المحكى ومن خـلاله . . والسـارد نفسـه ، وكـل مـا هـو مسرود ، يدخـل سوية داخل منظور الكاتب (15) .

يبدو واضـحا من سياق معطيات هذا المرتكز أن التـحديد البـاختيى يعتنى بإبراز تحـقـقات محكى الكاتب ومحكى السارد وفق طبيعـة الإدراك اللغوى الذى يخصصهما ، وتلك ميزة لن تتحقق إلا عبر تنوع العلائق التى تعبر عنها مختلف اللغات ، ولن يكتسب الإدراك اللغوى وظيفته دون تحديد لتشـخيصاته الممكنة ضمن المحكى ودون الاقرار مرة أخرى بأن الكاتب لايوجد إلا داخل لغة السـارد وليس داخل اللغة الأدبية « العادية » التى ارتبط بها المحكى (مع أنه يوجد أكثر قربا من إحداهمـا) ، لكنه يلجأ إلى اللغـتين مـعـا لكى لا يسلم كليـة نواياه لاية واحدة منهما (16) .

يتبين لنا مما سبق أن الاعتناء بالتعيين التشـخيصى اللغوى يستـحضـر علائق الكاتب بالسـارد ، غير أنه استـحضار يراهن – بحصر المعنى – على الامكانية التى يعـرض لها ذلك التعـيين لخلق الإيهـام الضـرورى والاحـتمـال المنطقى لنمو الأحـداث الروائية التى تسـتلزم ، بالضـرورة ، نسـقـا كـلاميـا تتضـمنه مخـتلف المقـامـات الحكائيـة ، هـذا مـا يسـتـتـبع الوقـوف عند التنظيم المؤطر لأقـوال الشـخصيـات باعـتبارها منحى آخر من مناحى تشـخيص اللغـة التى تخـترق الواقعى إلى درجة يمكـن القول معـها بأنه لا وجـود للـواقعى بـدون اللغة (17) ، ومـهما يكن من أمر ، فـان أقوال الشـخصيات المتوفرة على درجات مـختلفة من الاسـتـقـلال الأدبى والدلالى وعلى منظور خـاص ، هى أقـوال الأخـرين فى لغـة أجنبية ، وتستطيع أيضا أن تكسر نوايا الكاتب وأن يكون بالنسبة له ، إلى حد مـا ، بمثـابة لغة ثانيـة ، فضلا عن ذلك ، فـأقوال شـخصيـة روائيـة تكاد تمارس

دائما تأثيرا (أحيانا قويا) على خطاب الكاتب ، فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مستحضر للشخصية) ، وتنضده تراتبيا ، وإذن تدخل إليه التعدد اللسانى (18) ، وتتأكد لنا مرة أخرى خصوصية هذا التنظيم المؤطر لاقوال الشخصيات الروائية وأهميتة فى تشخيص التعدد اللغوى بهدف تنويع الأشكال التعبيرية التى تشغل الفضاء النصى ، ذلك التعدد الذى يظل متوازيا مع تعدد الأصوات وقصديتها المباشرة فى تمييز وتميز المحكى ، ويمدنا هذا المعطى الأخير بمستوى آخر من المستويات التى يعتبرها الطرح الباختينى أكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللسانى داخل الرواية : وهو الاجناس المتخللة (19) ، ويتميز هذا المستوى بتنوع تلك الأشكال التى تؤثث الفضاء النصى والتى تبحث لنفسها أيضا عن قيمة جمالية تحدد للمحكى طرائق خاصه فى الاشتغال والتوظيف ، غير أن هذا المستوى بقيمته الجمالية يظل وثيق الصلة بموقع المؤلف وقصديته النمطية التى تؤشر على الطابع الانفتاحى للجنس الروائى ، ولهذا الغرض تسعى الكتابة الروائية إلى استثمار هذا المعطى التوزيعى لتحقيق التعدد اللغوى والأسلوبى تبعا لخاصية تعدد الأصوات التى يكسبها رهان الخطاب التخييلى قدرة على رصد ذلك التعدد فى مختلف أشكاله وتمظهراته ، فالرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع الاجناس التعبيرية ، سواء كانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) ، أو خارج أدبية (دراسات السلوك ، نصوص بلاغية ، وعلمية ، ودينية الخ) . نظريا ، فإن أى جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له ، في يوم ما ، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية ، وتحتفظ تلك الاجناس عادة ، بمرونتها ، واستقلالها ، وأصالتها اللسانية ، والأسلوبية (20) استنادا على ما سبق ، يتضح لنا الموقع الذى تحتله تلك الأجناس التعبيرية فى تنظيم الجانب التمثلى لاختياراتها التوظيفية ، وهو الجانب الذى يركز أساسا ، من جهة ، على طبيعة الجنس المتخلل ، ومن جهة ثانية ، على احتفاظه بالمرونة والاستقلال والاصالة اللسانية والأسلوبية ، وذلك ما يحقق له

رخصة الاندماج ضمن السياقات النصية ، وبالتالى التأكيد على خصوصية المحكى ، ويرتبط الجانب التمثيلى للاختيارات التوظيفية للاجناس المتخللة بأشكالية التجنس الروائى من حيث المظاهر والممكنات ، ونقصد بذلك « حدود البعد الحوارى » الذى يرافق كل توظيف يستتبع التنويع فى الملفوظ الروائى ، و« حدود البعد التوحدى » الذى يشكل منطق هذا الملفوظ ، ولاشك أن قصدنا هذا يلامس طبيعة التناص الاجناسى للكتابة الروائية ، هذا التناص الذى يقوم على تعدد الأصوات واللغات ، ويعين فى بعض الأحيان شكل الرواية تبعا لشكل الجنس التعبيرى الذى يتخلل المحكى ، من ذلك مثلا : الاعتراف ، والمذكرات الخاصة ، ومحكى الاسفار ، والبيوغرافيا ، والرسائل الخ ، ولا تدخل هذه الأجناس إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية ، ولكنها تحدد شكل الرواية برمتها (رواية – اعتراف ، رواية – مذكرات ، رواية – رسائل) وكل واحد من تلك الأشكال يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع ، كذلك فإن الرواية تلجأ إلى تلك الاجناس ، تدقيقا ، على اعتبار أنها أشكال مشيدة من الواقع (21) ، ويؤكد هذا التحديد ، أهمية التشخيص الاجناسى باعتباره أيضا مادة حكائية لها دلالاتها السياقية فى تشكيل الخبر الروائى وتقديمه ، وعلى هذا النحو ، يمتلك الجنس المتخلل مظهره التركيبى ومظهره الوظيفى ضمن الكتابة الروائية مادام كل مظهر يعتنى بالتعامل اللغوى باعتباره مادة أولية فى رصد الوقائع والأحداث ، ولذلك يسعى كل مظهر تأكيد المصادر التى تقر بأن جميع الاجناس التعبيرية التى تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة ، منضدة إذن ، وحدتها اللسانية تنضيدا تراتبيا ، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها (22) .

ويتبين ، وفق هذه المصادرة ، أن كل مظهر يمنح للجنس المتخلل الذى يدخل إلى الرواية نظامه الادماجى الخاص بوصفه إمكانية لعرض التعدد اللغوى والاقتراب أكبر قدر ممكن من الالحاقات الواقعية التى يستهدفها الاختيار التوظيفى . من المؤكد ، أن كل حديث عن المظهر التركيبى والوظيفى للاجناس المتخللة يستدعى

رصد امتاداته البنائية (خاصة اللغوية منها) على مستوى السرد والخطاب كاجراء أولى لتحديد خاصية هذا الحوار الاجناسي ودوره المتميز الذى يمكن الرواية أن تبدو كأنها مجردة من إمكانيتها الأولى فى المقاربة اللفظية للواقع ، ومتطلبة لتشييد أولى لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ، مادامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيدا تأليفيا من الدرجة الثانية ، لتلك الاجناس اللفظية الأولى (23) .

نخلص من عرضنا السابق حول تنظيم التعدد اللسانى (24) إلى أن الفهم الملائم لهذا التنظيم يقضى بتعيين مظاهر التعدد اللسانى وطبيعته فى ارتباط بخصوصيات المحكى وعدم اعتبار تلك المظاهر خارجة عن سياق الحكى ، ولاشك أن هذا الفهم ما هو إلا إمكانية أولية للوقوف عند الامتدادات التخييلية للتشخيص اللغوى بما أنه نسق خطابى مميز للكتابة الروائية ولرؤيتها للعالم ، ولذلك لا ينبغى أن تغيب عن أذهاننا القصدية المرافقة لتوظيف هذا التنظيم باعتبارها قصدية لها أوضاعها الخاصة فى صنعة الشكل الروائى ، ويتوافق هذا الفهم مع ضرورة الاعتناء بهذا النسق الخطابى ضمن العلائق التى يحققها مع بقية الأنساق الخطابية ، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة هذا الشكل الروائى الذى يسعى دوما للمراهنة على تنويع أنماطه التخييلية وتعددها وفق طرائق خاصة فى التوظيف والصياغة تختلف من نص روائى إلى آخر .

ويمكننا أن نتساءل ، بناء على ما سبق ، عن أهمية الاعتبارات التى يمظهرها الخطاب الروائى بخصوص التوجهات المرتبطة بالتشخيص اللغوى ، وإذا كان موضوع هذا التساؤل مقترناً بالجانب التحليلي من هذا الفصل ، فإننا نود الإشارة إلى أن خصائص هذا الطرح النظرى الذى يتعامل أساساً مع المقترحات الباختينية ، بهدف تحديد طبيعة أسئلة الرواية وقوانين اشتغالها تبعاً لما يعرض له هذا التصوير لمكونات التشخيص اللغوى كما بينا ذلك آنفاً ، صحيح أن كل نص روائى مهما كانت جنسيته يتوفر على طرائقه التعبيرية الخاصة في رصده للمعطيات الواقعية والاجتماعية التى يعبر عنها ، ولذلك يراهن كل تصور

نظرى على قدرته الامتدادية لتأكيد طروحاته والبرهنة عليها ، فكانت الرواية الروسية (أساساً) هى المتن الذى انطلق منه (باختين) فى صياغة منطلقه النظرى ، ما من شك فى أن هذه الاعتبارات تعيد طرح إشكالية المسافة القائمة بين الخطاب النقدى الغربى والخطاب الروائى العربى ، غير أننا لا نود فى هذا المقام الدخول فى الشروط المؤطرة لتلك المسافة ، ولكننا نود التأكيد ، فى المقابل ، ضرورة استحضار المفاهيم النظرية وعزلها عن سياق التطبيق الحرفى وعياً منا بالخصوصية التى يتفرد بها النص الروائى ، ووعياً منا أيضاً بطبيعة هذا النص ومدى استجابته لهذا الطرح النظرى الباختينى ؛ لقد آثرنا ايراد هذه التحديدات قبل عرضنا لبقية عناصر هذا الطرح النظري بهدف تأطير موضوع الدراسة والتنبية إلي مقولاته الاساسية مع مراعاة الخصائص العامة التى ستبسطها رواية (مالك الحزين) ، ليتسنى لنا استثمار تلك المقولات استثماراً ملائماً يتناسب مع توجهنا التحليلى واختياراته الممكنة ،

أن الموضوع الرئيسى الذى « يخصص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الاسلوبية ، هو الانسان الذى يتكلم ، وكلامه (25) ، من ثمة يمكن القول ، أن تعدد الاساليب وتعدد الاصوات هو ما يخصص جنس الرواية وينظم بناءها التخييلى ، فالانسان الذى يتكلم وكلامه مكونان حكائيان لقدرتهما على تشخيص المنظورات اللغوية وتنويعها ضمن المحكى ، ولذلك يتعدد التمظهر اللغوى بتعدد المواقف الحديثية وتراكبها ، ويؤكد (باختين) ، ضمن هذا السياق ، على ضرورة الاعتناء بالعناصر التالية التى تحدد وضع المتكلم وتعين استعمالاته اللغوية :

(1) فى الرواية ، الإنسان الذى يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظى وأدبى ، وليس خطاب المتكلم فى الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد إنتاجه ، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية ، وهو ، خلافا للدراما ، مشخص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . . .

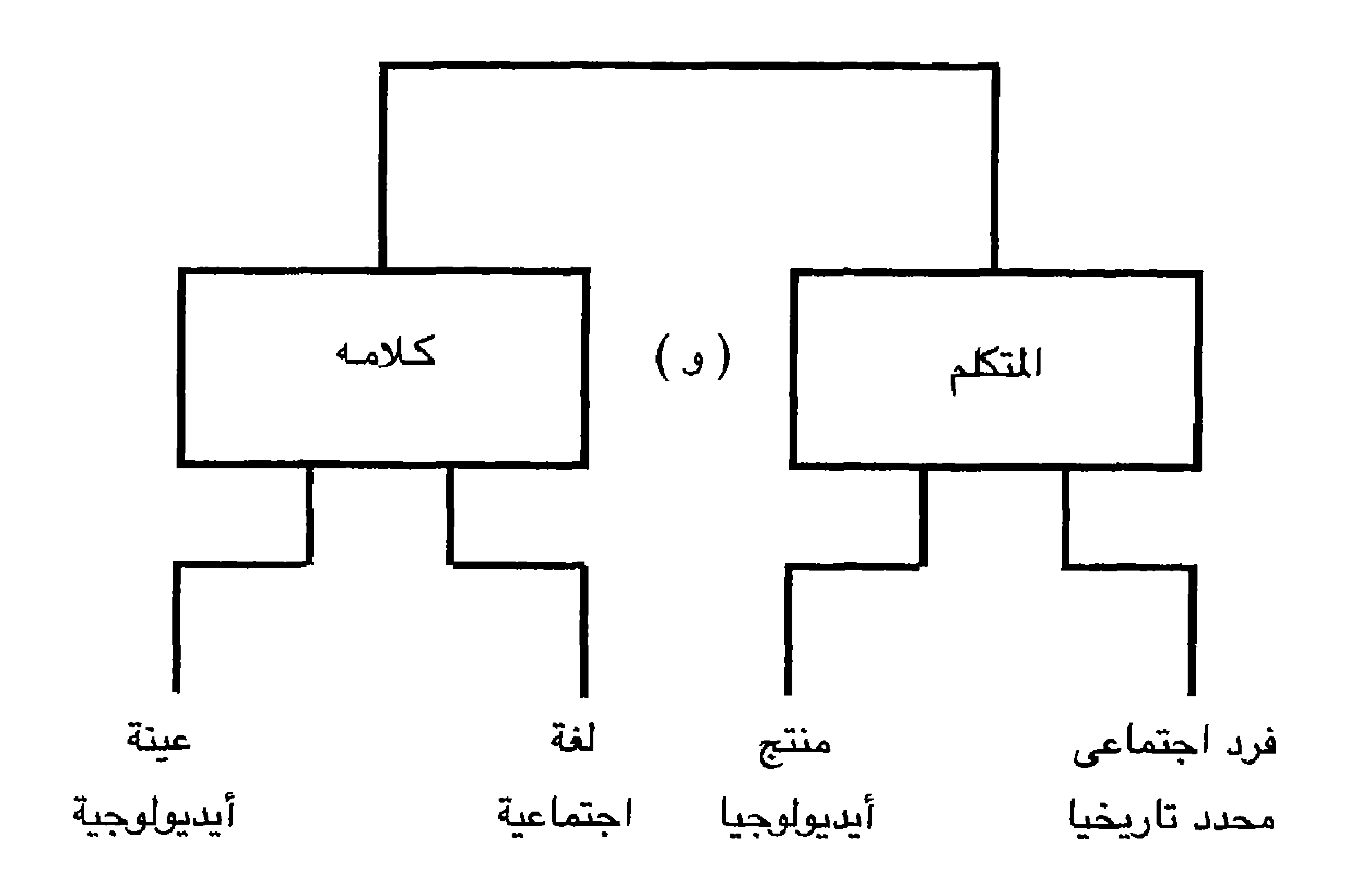
(2) فى الرواية ، المتكلم أساسا فرد اجتماعى ، ملموس ومحدد تاريخيا ،

وخطـابه لغــة اجتماعية (ولو أنهـا ما تــزال جنينيــة) وليس « لهجة فردية » (. . .) ومن ثم يمكن لخطاب شخصية روائيـة أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومدخلا للتعدد اللساني .

(3) المتكلم فى الرواية هو دائما ، وبدرجات مختلفة ، منتج أيديولوجيا وكلماته هى دائما عينة ايديولوجية ، واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية ، تدقيقا ، باعتبار الخطاب نصا ايديولوجيا ، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص فى الرواية ، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة . . (26) .

وبأمكاننا إعادة تركيب هذه العناصر الثلاثة ضمن الترسيمة التالية :

تشخيص لفظى وأدبى



تتضح لنا عند تأمل هذه الترسيمة الحدود المؤطرة للتشخيص اللفظى والأدبى للمتكلم وكلامه ، باعتباره إجراء يستهدف تخصيص الخطاب الروائى وتعيين منحاه الأيديولوجى ، وعلى هذا الأساس يتم تصنيف اللغة الروائية باعتبارها أول مدخل للتأكيد على الامتدادات التخييلية للتعدد اللسانى الذى يظل مشروطا بقصدية العينة الأيديولوجية لكلام الشخصيات الروائية ، وبذلك يصبح المتكلم عنصرا فاعلا فى تحقق التعدد اللسانى ، على الرغم من كونه لا يكون بالضرورة مجسدا فى شخصية أساسية . فالشخصية ما هى إلا أحد أشكال المتكلم (27) ، وترتبط قصدية هذا

التحديد الأخير بالمظاهر التى تتخذها تلك الأشكال ضمن المحكى ، وهذا مادفع (باختين) إلى الربط بين معضلة التشخيص الأدبى للغة ، ومعضلة صورة اللغة ، وهو ربط يؤشر فى جوهره على الطبيعة الأسلوبية للرواية ومراتبها القولية التى تعدد فى الخاصيات الأسلوبية للمتكلمين ، يقول (باختين) :

« إذا كان موضوع الجنس الروائى النوعى هو المتكلم وما يقوله (أى كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللسانى) ، فإن بالأمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبى للغة ، ومعضلة صورة اللغة » (28) .

وإذا نحن حاولنا الاعتناء بهذه الصورة اللغوية أمكننا القول ، أنها صورة تخص المحتوى اللغوى للحياة العادية ، ويستتبع هذا القول نوعية الاستعارة التى يوظفها الروائى لذلك المحتوى الجاهز قصد تعيين المظهر اللغوى الذى يسعى إلى تشكيله ضمن النص الروائى ، ولذلك فإننا نعتقد أن معضلة صورة اللغة التى تحدث عنها (باختين) لا ترتبط أساسا بلغة الروائى (الكاتب) ، ولكنها ترتبط بمجموعة العلاقات اللغوية التى يعيد نقلها ضمن المحكى (29) ، تلك العلاقات التى تخلق العديد من الاشكال الحوارية ، مادامت الرواية لا تستند – ضمن هذا التصور على الأقل – لغة واحدة ، ولكنها تسعى لتحقيق تعدد لغوى عبر تعدد الأصوات نفسها ، وهذا ما يمكن الروائى من تشييد عالمه التخييلى وفق نسق متكامل تحتل فيه الأشكال الحوارية موقعا رئيسيا ثنائى التوظيف ، وذلك أن الرواية تستعمل استعمالا مزدوجا جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا لنقل كلام الآخرين والتى تتشكل داخل الحياة العادية ، وفى العلائق الايديولوجية غير الأدبية ، فجميع تلك الاشكال تقدم ، أولا ، وتستنسخ داخل الملفوظات – المألوفة والايديولوجية – لشخصيات الرواية وأيضا للأجناس المتخللة : المذكرات الخصوصية ، الاعترافات ، مقالات الصحف الخ . ثانيا ، يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى لخطاب الآخرين أن تكون تابعه وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبى للمتكلم ولكلامه ، مع توجه نحو صورة الكلام ، والتعرض

لتحول أدبي محدد (30) ، فللأشكال الحوارية طابعها الخاص في استنساخ الملفوظات وفي تبعيتها للتشخيص الأدبي للمتكلم ولكلامه ، وفي هذا تأكيد على الدور الذي تلعبه تلك الأشكال في توجيه المسارات الحكائية ، ونعتقد بأن هذا الدور ما هو ألا وسيلة لتمثل أبعاد الاختيار التوزيعي للكلام ضمن مختلف المواقف الروائية ، ولايحصل هذا التمثل إلا عبر الوعي الذي يتوفر عليه المتكلم نفسه ، وبذلك تراهن الأشكال الحوارية على خاصية التركيب الذي يلحق بالمرتكز الأسلوبي للنص الروائي والذي يوظف التعدد اللغوي بهدف القبض على صوره وتشخيصها أدبيا (31) .

كيف تتمظهر صورة اللغة في الرواية ، وكيف يمكننا حصر أصنافها لفهم جيد لطرائق التشخيص اللغوي ؟ ما من شك في أن هذا السؤال يختزل بالفعل أبعاد المشروع الباختيني حول القضايا اللتي عرضنا لها آنفا ، وإن كان جواب (باختين) على هذا السؤال يبدو تجريديا في عموميته ، فإنه ومع ذلك يقدم للدارس العديد من التحديدات الضرورية لفهم النسق الوظيفي لصورة اللغة ، نقول نسق ، لأن (باختين) بالفعل يبني تصوره على استثمار عميق للعديد من الأدوات الاجرائية التي قرر الانطلاق منها في تصنيفة لجميع طرائق إبدا ع صورة اللغة في الرواية ، وتنقسم تلك الأدوات إلى ثلاثة أصناف أساسية :

(1) التهجين .

(2) تعالق اللغات القائم على الحوار .

(3) الحوارات الخالصة .

ولايمكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة (32) ، إن الجوهر المحدد لهذه الأصناف يمنح لصورة اللغة في الرواية تميزها ، كما يكسبها صيغا تمظهرية تنبني أساسا على تشخيص قصدية في البناء الروائي ، وتنطوي هذه الأصناف على تمثل للامكانيات التخييلية التي يرصدها التشخيص اللغوي ، وفي هذا التمثل وعي بأهمية المزج بين العديد من اللغات التي يلزمنا تحديد أطرها الواقعية ، من

هنا ضرورة الانتباه إلى هذه الاصناف الثلاثة باعتبارها مفاهيم تحقق للتعالق السياقي تمظهره اللغوى داخل النص الروائي وخارجه ، ويساهم هذا الانفتاح في تخصيص المكونات الدلالية التي تستثمرها صورة اللغة ، من هنا يعتبر هذا التخصيص طرفا من الامكانيات التخييلية المشكلة للمرجع النصى بافتراضاته الكائنة والممكنة ، داخل هذا المنظور ، يتم الاعتناء بهذه الاصناف الثلاثة ، ولايتم ذلك إلا انطلاقا من اعتبارها مظاهر نصية مؤطرة للخبر الروائى وامتداداته الدلالية ، وهذا ما سيسعى تحليلنا تأكيده وفق القناعة الجوهرية التى يمثل لها تداخل الواقعى بالتخييلى ضمن مختلف السياقات النصية. ويبدو من الضرورى ، الاعتماد فى هذا المجال على التوضيحات التى يعرض لها (باختين) لتلك الأصناف الثلاثة ، وذلك بهدف حصر مختلف امتداداتها لكي يتسنى لنا الاقتراب أكثر من خصوصيات هذا التصور ، فما هو التهجين ، كيف يعرض له (باختين) تعريفيا ؟ .

التهجين : من مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معا ، داخل ساحة ذلك الملفوظ (33) ، ويشترط (باختين) أن يكون التهجين قصديا ، إذ يجب أن تكون صورة اللغة فى الفن الأدبى من حيث جوهرها ، هجينا لسانيا (قصديا) ويتحتم أن يوجد الزاميا وعيان لسانيان : الوعى المشخص ، والوعى الذى يشخص ، وهما معا ينتميان إلى نسق لغة مختلف (34) ، ويتعالق هذا التصور الاشتراطى المتعلق بالقصدية والوعى الملازم بالمظهر الفردى لتحيين اللغة ، ومن ثمة يكتسب التهجين تميزه وصيغه التركيبية التى تجعل منه تمثلا فعليا لصورة اللغة .

تنضاف الى هذه الخصوصيات الاعتبارات التى يقدمها تعالق اللغات القائمة على الحوار باعتباره الصنف الثانى لإبداع صورة اللغة فى الرواية ، ويعتمد (باختين) فى تحديده لهذا الصنف على توافقه مع الاضاءة المتبادلة بين اللغات ، ولذلك فان هذه الاضاءة المصاغة فى حوار داخلى تتميز عن التهجين

بمعناه الخاص ، ففى الاضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هى لغة واحدة محينة وملفوظة ، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى ، وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا (35) ، ويتميز هذا التصور بعرضه لثلاثة محاور تخصص هذه الاضاءة المتبادلة ، يتعلق الأمر أولا ، بالأسلبة التى تمظهر بدورها وعيين لسانيين مفردين : وعى من يشخص (الوعى اللسانى للمؤسلب) ووعى من هو موضوع للتشخيص والأسلبة (36) ، ونجد هنا تداخلا نظريا دقيقا بين مفهومى التهجين والأسلبة بحكم أن فى كل منهما لغة مشخَصة وأخرى مشخِّصة . ولكى نميز بين التهجين والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين :

التهجين : لغة مباشرة أ ، مع / ومن خلال لغة مباشرة ب فى ملفوظ واحد .

الأسلبة : لغة مباشرة أ ، ومن خلال لغة ضمنية ب فى ملفوظ واحد .

والفرق الأساسى – كما يتضح – كامن فى أن اللغة ب فى التهجين حاضرة فى الملفوظ بينما هى ضمنية فقط فى ملفوظ الأسلبة . وعلى العموم لابد من وجود لغة مهيمنة وأخرى مشخصة سواء فى التهجين أو فى الاسلبة (37) . وبامكاننا أن نضيف الى هذا التصور التوضيحى كون اللغة المعاصرة تلقى ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة : أنها تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك البعض الآخر فى الظل (38) . .

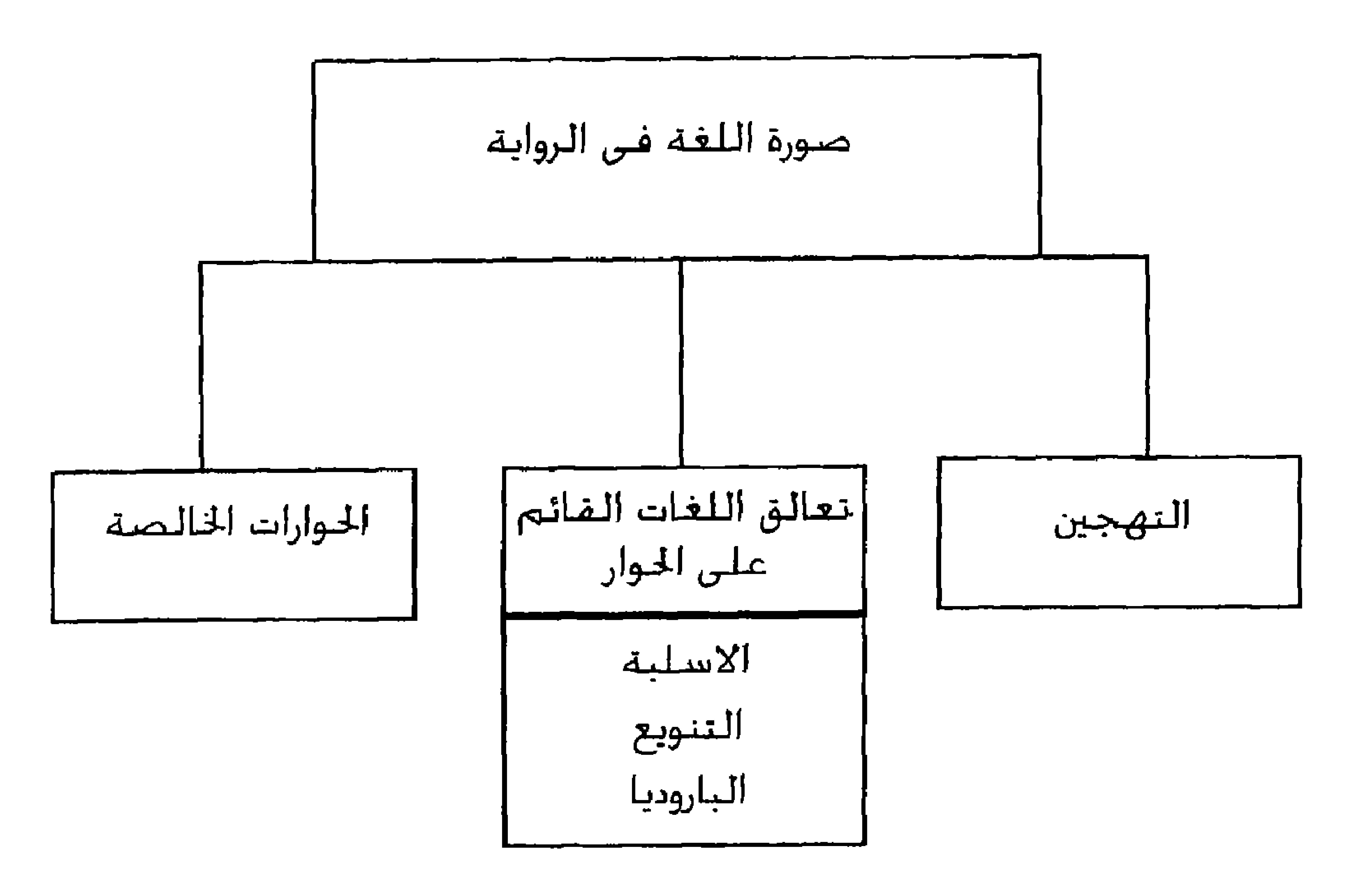
ويتعلق المحور الثانى من الاضاءة المتبادلة بما يسميه (باختين) بالتنويع الذى هو نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، مادته « الأجنبية » المعاصرة (كلمة ، صيغة جملة . . .) متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بادراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها (39) ، نستنتج من ذلك قيمة هذا المحور الذى ينوع بدوره فى لغة المحكى مقدما بذلك إمكانية لها أهميتها فى تشخيص المنظورات وتحديد سياقاتها الوظيفية والمرجعية ، ونستدل على هذا الاستنتاج بكون التنويع يدخل بحرية مادة للغة « الأجنبية » فى التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب

الوعى المعاصر ، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة ، وذلك بادراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها (40) كما أسلفنا الذكر . . .

بقيت الاشارة أخيرا إلى المحور الثالث والمتعلق بما يدعوه (باختين) بالأسلبة البارودية التى لا تستطيع أن تحقق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلا بشرط واحد ، وهو أن يكون الغرض تحطيما بسيطا وسطحيا للغة الأخرين مثلما هو الشأن فى البارودية البلاغية . ولكى تكون جوهرية ومنتجة ، يتحتم على البارودية بالضبط ، أن تكون أسلبة بارودية ، عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وأنها كل جوهرى مالك لمنطقه الداخلى وكاشف لعالم مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التى بوشرت عليها (41) .

وتشكل الحوارات الخالصة نمطا آخر من الأنماط التى تساهم بقسط وافر فى عملية خلق الصورة اللغوية ، ومن ثمة فإن المقترح الباختينى يراهن على أهمية المقومات الحوارية ضمن المحكي ليظل بذلك حوار الشخصيات المباشر تعبيرا عن وعيها ورؤيتها للعالم ؛ إن حوار الرواية نفسه ، بصفتة شكلا مكونا ، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذى يرن داخل الهجنة وفى الخلفية الحوارية للراوية (42) ، وهذا ما يحقق للحورات قصديتها وارتباطاتها السياقية ، ولهذا الاعتبار الأخير دوره فى تحديد تلك الحورات التى يستدرجها المحكى ويمثل لها نصيا بهدف التأكيد على أنه ضمن مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية ، تكون اللغات خاضعة لنفس مشكلة صورة اللغة (43) ، من هذا المنطلق ، تحقق الحوارات ضمن البرنامج السردى منطقا خاصا فى خلق تلك الصورة وتنظيم توجهاتها الدلالية .

بهذه الاعتبارات التى عرضنا لها بشكل مختزل يتضح لنا جليا أهمية التوجه النظرى الذى عرض له (باختين) بأقسامه وعناصره ، وقبل حصر استنتاجاتنا وخلاصاتنا الأولية ، لا بأس من أن نعيد تركيب المعطيات السابقة ضمن الترسيمة التالية :



وتجدر الاشارة إلى أن (باختين) يقدم فى سياق هذا التصور مظهرا للرواية من وجهة نظر اللغة والوعى اللسانى المستثمرين فيها ، ومن ثمة ، فإنه تصور يسعى للكشف عن نسق خطابى يعتنى بإبراز امتدادات كل من الواقعى والتخييلى ضمن النص الروائى ، تلك الامتدادات التى تمكن المحكى من تنويع الأساليب وتشخيص الصور اللغوية المتعددة تبعا لمختلف المواقف المشكلة لعلائق الشخصيات فيما بينها ، وعلى هذا الأساس ، تستمد صورة اللغة فى الرواية خصوصيتها من كونها ليست مكونا نصيا جماليا ، ولكنها فعالية نصية تتحكم فيها مقاصد المؤلف ، ذلك أن كل رواية فى كليتها ، من وجهة نظر اللغة والوعى المستثمرين فيها ، هى هجين ، لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : أنه هجين قصدى وواع ، منظم أدبيا ، وليس مطلقا مزيجا معتما وآليا من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائى القصدى ، هو تشخيص أدبى للغة (44) .

وإذا كان (باختين) يستعيد هذه الخلاصة فى نهاية تحليله لتمظهرات المتكلم فى الرواية ، فلانها خلاصة تركيبية تؤكد سياق القصدية التى

تضمن الانسجام لذلك التشخيص الأدبى للغة وحدود وظيفته الإحالية ، باعتبارها استحضارا يستهدف التأكيد على أهمية المعطى التخييلى فى تحديد المظاهر اللغوية وطرائق اشتغالها ، وفى ضوء هذه الخصوصية نكتفى فى هذا الحيز بالإشارة مرة أخرى ، إلى أن الرواية لا تعفى مطلقا من ضرورة الحصول على معرفة للافق اللسانى ، أنها تنقى وتشحذ إداركنا للفروقات الاجتماعية - اللسانية (45) .

ويعمل (باختين) على تعميق هذه القناعات النظرية ضمن مقالة (خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية) ، ولهذا المقال التخليلى ضمن التصور الباختينى ثلاثة فضائل :

الفضيلة الأولى : تتعامل مع اللغة باعتبارها تشخيصا أدبيا ثلاثى الابعاد ، إذ يركز البعد الأول على سباق الوعى ، ويركز البعد الثانى على سياق الرؤية ، فى حين يبرز البعد الثالث سياق الإدراك ، تتكامل هذه الأبعاد فيما بينها لتستثمر خصوصيات هذه الأبعاد اللغوية ، ولذلك يؤكد (باختين) ضمن هذا المنحى أن اللغة (بدقة أكبر : اللغات) تصبح نفسها تشخيصا يكمله أدبيا وعى ، ورؤية وإدراك للعالم (46) .

الفضيلة الثانية : وتنزع نحو اعتبار الرواية فضاء الرواية فضاء لاستعمال لغوى متعدد ولاجناس تعبيرية تستدعيها السياقات النصية ، وتتميز هذه الفضيلة بكونها تحافظ على جوهر اللغة والجنس التعبيرى المستثمر ، وبذلك يمتلك هذا الاعتبار نظامه الدلالى وتفاعلاته التداولية التى تقيم فيما بينها علاقات نصية جديدة لها خصوصياتها صيغة وتركيبا . إن الرواية - يقول (باختين) - تتعلم أن تفيد وتسعمل جميع اللغات والصيغ والاجناس التعبيرية ، إنها ترغم جميع العوالم الافلة والبالية ، والمستلبة والمبعدة اجتماعيا وايديولوجيا ، على أن تتحدث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصيين ، غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات نواياه ونبراته التى تتآلف فيما بينها عن طريق الحوار ، ويوظف الكاتب فكره فى تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو ليشوه أصالتها الخاصة (47) .

الفضيلة الثالثة والأخيرة : وتعتنى بتوضيح وتبيان بعض الخصائص التى تميز النص الروائى فى محيط التفاعلات التى يقيمها مع مختلف الأجناس الأدبية أو المكونات الحكائية خاصة فيما يتعلق بالجانب اللغوى ، كما تبرز تلك الخصائص أيضا علائق الرواية بالواقع أو العصر معتمدة فى ذلك على أهمية التشخيص الأدبى للوقائع التخييلية المتحكمة فى إنتاج النص الروائى وتداوله ، وبذلك تنزع امتدادات هذه الفضيلة نحو التركيز على أنه :

(1) يجب أن تكون الرواية انعكاسا تاما ومتعدد الشكل لعصرها (48) .

(2) يتحتم على الرواية أن تكون عالما صغيرا للتعدد اللغوى (49) .

(3) تشتمل الرواية على نسق أدبى للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات (50) .

يمكن القول إذن ، أن الطرح الباختينى يقدم لنا أرضية دالة للتعامل مع التعيين التشخيصى اللغوى باعتباره نسقا خطابيا ، وهذا ما يدفعنا ، بالفعل ، إلى اعتباره وعيا نقديا يسعى لمساءلة الوقائع النصية ونسيجها التخييلى ضمن البناء النصى وفق منطق تأليفى تبرزه قواعد الكتابة وتوصيفاتها الممكنة التى تختلف من نص روائى إلى آخر .

هوامش

(1) باختين (ميخائيل . الخطاب الروائي . ترجمة : محمد برادة . دار الأمان ط 2 . ص ص 148 - 149

Hanburger (Käte) : Logique des genres littéraire, seuil 1986) P . 40 (2)

(3) نفسه ص 47

Bakhtine (M) Esthétique et Théorie du roman . gallimard 1987 (4)

وقد سبق للأستاذ محمد برادة أن ترجم جزءه المعنون بـ « عن الخطاب الروائي » بدراساته الخمسة أضافة إليها تحليـل (باختين) لرواية تولستوى « بعث » والذى ترجمه عن كتاب تودوروف . « باختين : المبدأ الحوارى » . را . هامش (1) ، ونذكر القارىء أننا سنعتمد على هذه الترجمة فى إحالاتنا اللاحقة ..

(5) فى حوار مع محمد برادة . الحوار الاكاديمى والجامعى . العدد 3 مارس 1988 .

Kristeva (j) préface in : Bakhtine (M) : la poétique de Dostoievski, (6) Seuil, 1970 , P 18

(7) باختين (ميخائيل) . الخطاب الروائى . م م . س ، من التقديم ص 12 .

(8) باختين (ميخائيل) الملحمة والرواية . ترجمة . د . جمال شحيد ، كتاب الفكر العربى (3) ، 1982 . ص 20 .

(9) باختين (م) : الخطاب الروائى . م . م . س . ص . 63 .

(10) نفسه . ص 71 .

(11) نفسه . ص 72 .

(12) الخطيب (إبراهيم) : نظرية المنهج الشكلى . نصـوص الشكلانيين الروس ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية . 1982 ، ص 185 .

(13) / (14) / (15) / (16) باختين (م) الخطاب الروائى . م . م س ص 73 .

(17) للمزيد من التفصيل انظر . Barthes (R) Le grain de la voix. Seuil 1981 P. 153

(18) باخـتين (م) : الخطاب الروائى م . م . س ص 74 ، مادامت هذه الشـخصية ، وكما يؤكد على ذلك باختين فى موقع آخر ، تمتلك منطقتها ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها ، وغالبا ما تتمكن تلك المنطقة من أن تمتد إلى ماوراء حدود الخطاب المباشر المخصص لتلك الشخصية . نفسه ص 78 .

(19) / (20) . نفسه ص 78 .

(21) نفسه ص ص 78 – 79 .

(22) نفسه ص 79 .

(23) نفسه ص 79 .

(24) هذا التنظيم الذى يؤكد باختين على أنه يطال العديد من المكونات المتعلقة خاصة باللعب الهزلى مع اللغات ، السرد الذى « لا يأتى من الكاتب » (بل من السارد ، ومن الكاتب المصطلح عليه ، ومن الشخصية) خطابات البطل ومناطقه ، الاجناس المتخللة ، المدرجة ، أو « المرصعة » وتلك هى الأشكال الأساسية التى تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللغوى فى الرواية ، ويثبت باختين هـذه الخلاصة ضمن نفس المـرجع السابق صفحات : 80 / 81 .

(25) نفسه : ص 89 .

(26) نفسه ص 90 .

(27) نفسـه ص 92 ، ونؤ كد للقارىء على أن باختين يحصر بعض الطرائق التى تمظهرها لغات التعدد اللسانى والتى تدخل إلى الرواية فى .

– شكل أسلبات بارودية لا شخصية (مثلما هو الحال عند الكتاب الساخرين الانجليز والألمان)

– شكل أسلبات غير بارودية ضمن مظهر الأجناس التعبيرية المتخللة .

– شكل كتاب مفترضين .

– شكل محكى مباشر .

– وفيما يتعلق بخطاب لاتتكر نسبته للكاتب ، للمزيد من التفصيل انظر نفس المرجع السابق : ص 92 .

(29) ويأتى استعمالنا هنا لمصطلح النقل تبعا للتحديد الذى وضعه له باختين فى مقابل التشخيص الأدبى ، ولتزكية هذا الاستعمال نورد فى هذا الحيز التحديد الباختينى : « لا يكون المتكلم وأقواله موضوعا للتشخيص الأدبى بل النقل المنتفع عمليا ، لذلك يمكن أن نتحدث هنا لا عن أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب » ، ويقرن باختين تصوره هذا ببعض طرائق النقل المتنوعة « سواء فيما يرجع التشييد اللفظى لخطاب الأخرين ، أو فيما يتعلق بطرائق تضمينه التأويلى ، وإعادة اعتباره وإبرازه ، منذ النقل المباشر كلمة كلمة ، إلى التحريف البارودى المتعمد ، القصدى لاقوال الاخرين وتشويهها » نفسه : ص 95 .

(30) نفسه · ص 105 .

(31) يجد القارىء فى هذا السياق فهما موزايا لهذه الاعتبارات يستهله باختين بسؤال ينفتح تحديدا على الفرق الجوهرى بين جميع الاشكال الخارج – أدبية لنقل كلام الأخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ، وما تجدر

الإشارة إليه هو التضمين الذى ضمنه باختين لهذا الفهم والمتعلق بمفهوم الصورة التى لا تكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لغة معطاة وحدودها المثلى ، إذا جاز القول ، ومعناها الشامل الملتحم وحقيقتها وانحصارها ، وبموازاة مع هذا التضمين يحدد باختين أيضا ، ما يقصده « باللغة الاجتماعية » والتى ليست مجموعة العلامات اللسانية التى تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها ، ولكنه يقصد بها الكيان الملموس والحى لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعيا ، والذى يمكن أن يتحقق أيضا فى اطار لغة وحيدة لسانيا ، محددا نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات قاموسية ... ، مادامت اللغة – تاريخيا – هى واقع بوصفها صيرورة متعددة اللغات ، وإذا كانت هذه المعطيات تتبأر أساسا حول السؤال السابق ، فاننا نلاحظ بأنها تظل محكومة بالعديد من الاقتضاءات التى تجعل من الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها رموزا لمنظورات اجتماعية للمزيد من التفصيل يحسن مراجعة نفس المرجع السابق . ص 107 / 106 .

(32) نفسه ص 108

(33) / (34) نفسه · ص 108 .

(35) / (36) نفسه : ص 110 .

(37) لحمدانى (حميد) : أسلوبية الرواية . مدخل نظرى . منشورات دراسات سال . 1989 · ص 88 .

(38) باختين (م) . الخطاب الروائى . م. م . س . ص 110 .

(39) نفسه من التقديم الذى وضعه الأستاذ برادة ص 14

(40) / (41) نفسه : ص 111 .

(42) / (43) نفسه : ص 112 .

(44) / (45) نفسه · ص 113 .

(46) نفسه · ص 117 .

(47) نفسه · ص 144 .

(48) / (49) نفسه : ص 145 .

(50) نفسه ص 149 .

اللغة الروائية فى (مالك الحزين)

مقتضيات التشخيص

تتميز رواية (مالك الحزين) ، بجمله من الخصائص التي تخص تركيبها اللغوى معجما وأسلوبا ، ومن ثمة ، يستدعى التعيين التشخيصى اللغوى طرائق خاصة فى صوغ الأساليب والاختيارات السردية ، ولذلك تظل خصائص هذا التركيب اللغوى متعالقة مع المميزات النصية التى عرضنا لها فى الفصلين السابقين . ويستهدف البحث فى اللغة الروائية لنص (مالك الحزين) الوقوف عدد المسارات الواقعية والتخييلية التى يمظهرها هذا النسق الخطابى وفق الاشتراطات السياقية المحددة لنمو الحكاية وتراكب مكوناتها الإخبارية ، وتلك فرضية منهجية وإحالية تستلزمها موضوعية التحليل ، خاصة وإن رواية (مالك الحزين) تحقق ، بشكل كتابتها ، توظيفا خاصا للغة الروائية وأبعادها الأسلوبية ، تلك الابعاد التى تظل وثيقة الصلة ، من جهة ، بمميزات البناء النصى ووقائعه المسرودة ، ومن جهة ثانية ، بطابع الحكاية نفسها واختياراتها السياقية ، ويكاد المرء يؤكد أن التعيين التشخيصى اللغوى فى (رواية مالك الحزين) يعتنى بإبراز تلك الأبعاد الأسلوبية وعلائقها مع بعض الخصوصيات التى تمظهرها النصوص التخييلية العربية الكلاسيكية ، خاصة منها نصى (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة وليلة) ، من غير أن تعنى هذه العلائق الانطلاق ، بشكل مركزى ، من المنطلق المتحكم فى إنتاج هذين النصين ، وهكذا ترتبط هذه الأبعاد الأسلوبية ببعض المكونات السردية التى تعيد إنتاجها على مستوى السياق العنوانى ، سواء تعلق الأمر بالعنوان الرئيسى لهذا النص الروائى والذى يحيلنا على نص (كليلة ودمنة) (1) ، أو تعلق الأمر بالعناوين المتخللة والتى تحيلنا بدورها على نص (ألف ليلة وليلة) ، وبذلك يشكل هذا التفاعل النصى أحد الأنماط الأساسية فى صياغة الخبر الروائى ومتضمناته التخييلية ،

بهذا الاختيار النوعى إذن ، تكتسب الأبعاد الأسلوبية فى رواية (مالك الحزين) خصوصياتها لتنوع فى مادتها الحكائية بهدف خلق الايهام الضرورى باحتمالية الحدث وبطرائقه التخييلية التى تخلق واقعها النصى الخاص والمتميز . من الجلى أن خاصية هذه الأبعاد الأسلوبية ما هى إلا ملمح أولى لتعيين المستويات اللغوية فى هذا النص الروائى ، وهى المستويات التى لا تنفصل عن بقية العناصر المكونة لنسيجه ولطرائقه فى السرد والأخبار ، فما هى التوصيفات المميزة للغة الروائية فى (مالك الحزين) ؟ وكيف تتمثل تلك التوصيفات الاحالات الواقعية والاحتمالات التخييلية ؟ .

ينبغى الاقرار ، بدءا ، أن الحديث عن التوصيفات المميزة للغة الروائية فى (مالك الحزين) يرتبط بمجموع الخصائص النصية وطرائق صوغها للاساليب وكلام الشخصيات ، خاصة وأن هذا النص الروائى يسعى لتشخيص الكلام الأدبى باحتضانه لمواثيق كتابية يتداخل فيها التراثى بالحداثى والواقعى بالتخييلى والمعيش باليومى . وفى هذا السياق يتسم التشخيص الأسلوبى بابراز لغة رمزية واستعارية تراهن بدورها على الأبعاد الدلالية المتوقعة أو المحتملة للمحكى ، ومن ثمة يصبح هذا الامتداد اللغوى مكونا تمثيليا لنمط آخر من الحكى نمثل له بالقطع النصى الموالى :

« (. . .) تكتب عن المقهى وعمران وكل الناس ، عن دنيا السهر والدخان وأشجار الليل والعفاريت الصغيرة ، شيوخ امبابة ، الشيخ منهم طوله شبران ولحيته طولها شبر من القش الذهبى الناعم الأحمر والأخضر والأصفر ، يعشعشون هناك بين أغصان الكافورة العالية . . . يضحكون كأنهم يشخرون ، يبولون على الأحفاد وأبناء الطريق . دنيا الزقاق والملاءات السود ، والحاجب المقوس والعين الضاحكة والفخذ الذهبى الناعم فى بير السلم ، والحجرة الأرضية المغلقة وفاطمة الحلق العطشان لا ترويه جرعاتك الليلية ، فاطمة يرويها النهر .

إمبابة ، أيتها السيدة الحزينة الفاجرة .

أنت سكـران .

كلا أنت مجروح

وراح ينحدر بجسده على قانورات الشاطىء الطرية ويشم رائحتها العطنة التى امتزجت برائحة الامطار النقية . واقترب يوسف من المـاء . أراد أن يغسل جرحه

اغســـــل

لكم عببت من مياهه الفوارة ، وطميه الثقيل .

اغســـــل

لكم غرقت فيه عاريا ، ولكم أخذك التيار .

كـانت الأوراق المبـتلة تضـفى على الـهواء بريقـا خـفـيـفا رصـاصـى اللون ، وهنـاك كـانت نافذة بعيدة مفتوحة ، نافـذة معلقة ، يطـل منها هيكل إنسانى وحيد ، لـه خلفيـة ثابتة من النور وإطـار من الليل . (الرواية ص 113) » .

لقد آثرنا إيراد هذا المقطع النصى ، الطويل نسبيا ، بهدف الافصاح عن طبيعة هذا التشخيص الأسلوبى الذى ينوع فى طرائق الإخبار كاشتراط يستتبع تغيير الضمائر (الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب) ، وتركيب الجمل مقطعيا ، وبذلك يشكل هذا الاشتغال اللغوى الروائى خصيصة تعبيرية تمنح سمـاتها من لغة الحكاية ، وتلك ميزة هذه الملفوظات النصية التى تعتمد التلميح والايجاز منطلقالها لإبراز تداعيات الصور اللغوية الرمزية والاستعارية . من هذا المنظور ، يحـرص إبراهيم أصـلان على تقـديم تصـور خـاص للكتـابة الروائية انطلاقا من الموقع الذى يحتله المكون اللغوى فى علائقه بأشكال السرد ومنظوراته الحكائيـة ، ويبدو أن لهذا المكون أهميتـه فى دعم الايهـام المرجعى لاستناده على مفـترضـات واقـعيـة هى أبرز المسـالك لصـوغ تخييل نصى يؤطر تصـور الكتابة فى (مـالك الحزين) . وهكذا يمكن القول ، بأن الاشتغال اللغوى

فى هذا النص يسـعى إلى تهـجين المحكى بمظاهر تلفظيـة تبـرزها أوعـاء الشخصيات وتصورها للعام ، خاصة وأنها مظاهر تؤكد على التنويع الأسلوبى الذى يركب الحكاية ويشخص الأنماط الكلامية للشخصيات الروائية نفسها ، ومـهما يكن من أمر ، فإن تحليلنا للصـوغ اللغوى فى رواية (مـالك الحـزين) سيـعتنى أساسا بالوقوف عند أهم المظاهر الأسلوبيـة التى تركب معطيـاته الواقعية والتخييلية ، أنها معطيات لا تنفصل عن البناء النصى ولا عن المميزات الشكلية لطرائق صوغ الخبر الروائى ، تلك الطرائق التى تركز بصفة أساسية على تقطيع فقراتى يظل صوت السارد مؤطرا لوقائعه وتفاصيله واختياراته اللغوية ، وهذا أحد المداخل الأولية لمقاربة تلك الاختيارات باعتبارها أنماطا تحافظ على أوضاعها الواقعية وتتصف نصيا بصور تخييلية ، الأمر الذى يمنح للمحكى فى رواية (مالك الحزين) الخاصيتين التاليتين :

الخاصية الأولى : وتجنح نحو تقديم كلام الشخصيات عبر وساطة السارد الذى يستعيد لك الكلام سردا ونقلا .

الخاصية الثانية : وهى خاصية تستوعب نفس الكلام من منظور الشخصية نفسها ، بحيث يترك لها السارد إمكانية التعبير عن حالتها الادراكية للوقائع والتفاصيل عبر الحوار المباشر أو عبر تعيين أقوالها للتنويع فى السجل الاسلوبى واللغوى للواقع النصى .

نفهم من هاتين الخاصيتين أن المحكى فى هذا النص الروائى ، وإن كان لا يعتنى بالصـوغ الذاتى للخطاب بمقوماته المونولوجية ، فإنه يمنح للتمظهرات الكلامية صورها اللغوية التى تتميز بقدرتها الأسلوبية على التقاط نبرات اللغة اليومية التى تكسر من رتابة ووثوقية اللغة الفصحى بغية الإيهام بواقعية تلك التمظهرات الكلامية ، ويقودنا هذا التصور إلى التأكيد على أن التركيب اللغوى فى (مالك الحزين) ، بتنويعه لكلام الشخصيات يستهدف خلق واقع يسهم فى انفتاح المحكى على إمكانات تخييلية تنوع بدورها فى عناصر المقاربة والتأويل .

ولا شك أن هذه المنظورات التوجيهية تركز أساسا على طبيعة المحاكاة السردية الشفوية التي يراهن عليها المحكي لتعيين المرجعية النصية بأحداثها المتداخلة خاصة على مستوى كلام الشخصيات ، فى مقابل كلام السارد الذى يتميز بالموضوعية وتأطير الأفق اللغوى ، ويستند هذا التأطير على وظيفة الرصد والتى تمثل لها وجهة نظره فى عرض التفاصيل ومتابعتها ، يقول السارد مثلا في مستهل المقطع المعنون بـ (العم عمران يحمل رسالة إلى الملك السهران) :

« فى كل المرات التى كان الجاويش عبد الحميد يذهب فيها إلى العين ، كان يميل ويطل من تحت الباب ويلقي بالسلام حتى يتبينوه ويقوم المعلم رمضان ويرفع الحاجز الحديدى ويعود إلى مكانه بينما يكون الجاويش قد رفع الباب وانحنى إلى الداخل وانزله مرة أخرى . وقبل أن يجلس كان الحاج مرسى يطلب منه أن يعيد الحديدة إلى مكانها . أما الاسطى سيد طلب كان يرجوه أن يخلع البندقية ويتركها بعيدا عن النار .

(الرواية : ص 50)

يبرز لنا هذا المقطع النصى بعض الاعتبارات المشار إليها فويقه بخصوص لغة السارد ، وهكذا يتجلى البعد الموضوعي فى خاصية الاستعادة الحدثية ، منها : قدوم الجاويش عبد الحميد إلى العين ، وتتميز هذه الاستعادة برصد للمواقف والتفاصيل وتأطير الافق اللغوى بتركيبة منقولا صيغة وبناء ضمن الملفوظات التالية : يلقى بالسلام ، يطلب منه أن يعيد الحديدة إلى مكانها ، يرجوه أن يخلع البندقية ، ولعل هذا التركيب هو ما يمنح للغة السارد وظيفتها التعيينية ، باعتبارها أولا وقبل كل شيء لغة السرد نفسه . إن هذه المميزات التى تخص لغة السارد تلاحق التراكيبات الحكائية وتؤطر منظورها الأسلوبى والتشخيصى ، محافظة بذلك على أنماط الوعى التى تمتلكها الشخصيات الروائية ، إن لغة السارد صيغة سردية تنفتح على أبعاد لغوية تستلزمها مساقات الحكاية ؛ من هذا المنظور ، يقتصر هذا الإجراء الانفتاحى على كلام الشخصيات ، إنه الاجراء الذى يكشف أساسا على لغة التداول اليومى التى

تؤكد ارتباط الخبر الروائي بالحياة اليومية . وفي هذا السياق ، تستعير اللغة التداولية جملة من الخصائص النطقية ذات البنية العامية لتنوع في التركيب اللغوى لنص (مالك الحزين) ، وهذا ما سبره المحور الآتى من تحليلنا ، والذى سيركز إجمالا على وساطة الحوار ومميزاته ضمن المحكى من خلال :

(1) رصد طبيعة لغة التداول اليومي وسياقاتها النصية ، باعتبارها لغة لتمثل الواقعي عبر تنويع أسلوبي للتراكيبات الحكائية ، وبواسطة سجلات كلامية هي صور لغوية لها قصديتها الموجهة أكثر مما هي مكونات استنساخية للغة « الشعبية » .

(2) رصد الامتدادات الدلالية للمرتكز الأول ، والتأكيد على أن رواية (مالك الحزين) تستهدف من هذا التشخيص اللغوى امتلاك رؤية خاصة للعالم وللانسان من خلال تقوية الايهام بواقعية كلام الشخصيات ، وهكذا تأخذ تلك الامتدادات مياسم متعددة تستمد خصوصيتها من مبدأ تردد التركيب اللغوى بين المنحى الواقعي والمنحى التخييلي .

تتميز وساطة الحوار في رواية (مالك الحزين) بطابعها الإحالى توظيفا وتركيبا ، وهكذا تحقق الإحالية التوظيفية تنوعا أسلوبيا يستثمر – كما اسلفنا الذكر – لغة التداول اليومي بخصائصها النطقية واللهجوية ، وتحقق الإحالية التركيبية إيجازا دالا في صوغ تلك الابعاد اللغوية . ولتوضيح هذه الاعتبارات ، نمثل لها بالمقطع النصي التالي ، والذى يحيلنا على الحوار بين فاروق وشوقي حول إمكانية احضار ماكينة الصوت من عند خليل لإقامة العزاء في ميدان الكيت كات للعم مجاهد ، يقول شوقي في مستهل هذا الحوار :

« أصل أنا قلت لهم أن خليل قريبك ، وممكن يعمل لك تخفيض »

« آه . قصدك أروح آخذ الفلوس ، وأزوع ؟ »

« وما لكش دعوة بعد كده »

« أنت بتتكلم جد ؟ »

« هى الحاجات دى فيها هزار ؟ »

« الله ، والمكنة ، والناس ؟ »

« أنت مالك يا أخى ؟ »

« أنا مالى أزاى ، مش لازم أفهم ؟ »

أنت دلوقت عاوز أيه ؟ ما تقول عاوز أيه ؟ »

« عاوز أفهم »

« لا : أنت عاوز مكنه ، صح ؟ »

« صــح »

« يعنى أنت دلوقت عاوز أيه ؟ »

قال فاروق : « عاوز مكنه »

« المكنة موجودة . عاوز أيه ثانى ؟ »

« موجودة فين »

« عند خليل »

« وبعد كده ؟ »

« وبعد كده أنا حاتصرف »

« مع خليل »

« أيوه مع زفت »

(الرواية : ص 22/21) »

تبرز إذن فى سياق هذا المقطع النصى تحققات كل من الاحالية التوظيفية والاحالية التركيبية ، وهما الاحالتان المميزتان لخصائص البنية الحوارية المحافظة على لغة التداول اليومى ضمن واقع النص، ومن ثمة تعمد نبرة المتكلم ، بصوغها الأسلوبى ، على دمج كل إحالة ضمن لغة الحكاية من خلال حضور

السارد نفسه فى توجيه المسار الحوارى (قال فاروق) ، إن رواية (مالك الحزين) لا تعمل - عبر وساطة الحوار - على تضمين اللغة اليومية ، ولكنها تعمل على خلق سياق حكائى يستند على خاصية الاخبار بتأكيده على نبرة ذاتية للكلام ضمن الحوار ، ولا يعنى هذا الفهم ، بأى حال من الأحوال ، تأكيد الاعتقاد القائل بالارتباط العلائقى بين الرواية والعالم الخارجى ، ولكنه ، على العكس من ذلك ، يعتنى بإبراز خصوصية الواقع النصى المميز لكلام الشخصيات بتشخيصه للغة عامية لها تمظهراتها الاداتية والنطقية .

بهذه التجليات المركزية، تسعى رواية (مالك الحزين) إلى توظيف الحوارات القصيرة ، ولذلك فأن أى قراءة لهذا التوظيف تؤكد ، للوهلة الأولى ، على ضرورة مراعاة علائقة التفاعلية مع السياق الحكائى والمرجعى الكتابى ، (نمطية الميثاق الروائى التخييلى) ، خاصة وأنه توظيف يقضى التوحد مع ذلك السياق للمراهنة على تخييلية المواقف والتفاصيل وقدرة المحكى على الانفتاح على سجلات كلامية لا تعوق العملية السردية بقدر ما تنوع فى صورها اللغوية وفى الحالات الإدراكية للشخصيات وهى تعبر عن تلك المواقف بأسلوب يعمل على تكسير أحادية الملفوظ . يقول السارد :

« وأخذت الدموع تطفر من عينيه الخاليتين (أى الشيخ حسنى) حين التقطت أذناه الكبيرتان صوت الجاويش عبد الحميد من بين الأصوات فأخذ يزعق على طول الشاطىء : « ياشاويش عبد الحميد» « ياشاويش عبد الحميد » وسمع الجاويش عبد الحميد وهو يقول من بعيد : « مين ؟ »

« أنا الشيخ حسنى »

« الشيخ حسنى مين ؟ »

الشيخ حسنى يا أخى »

« وبتعمل أيه عندك ؟ »

« أبدا . أصلى كنت راكب عجلة ووقعت »

« عجلة ؟ بتقول كنت راكب عجلة ؟ »

« آه والله حتى اسمع كده »

وراح يضرب جرس الدراجة لكى يصدقوه .

(الرواية : ص ص 40/39)

وتأتى صيغ التركيب الحوارى إذن ، مقترنة بالطابع التشخيصى للمواقف التلفظية ، وتكمن وظيفة هذا الطابع التشخيصى فى حرصه على الاعتناء بالمظاهر النطقية المميزة لمواقع الكلام وإمكانية مطابقته الواقعية لسلطة اليوم ، وتلك إحدى المقومات الاساسية التى تحقق مقروئية هذا النص الروائى ، وتؤكد على طابعه الانفتاحى فى تشكيل الحاجيات التخييلية . إن التركيب الحوارى ، بهذا الاعتبار ، شكل من أشكال تعدد الأساليب وتشخيصها لغويا بهدف التنويع فى تمظهرات المحكى وسياقاته الحكائية ، وهذا ما تؤكد عليه النماذج النصية التى أوردناها ضمن تحليلنا ، وتجدر الاشارة ، فى هذا المجال ، إلى أن المكونات والإمكانات اللغوية للتركيب الحوارى تستمد مقوماتها من طرائق السرد فى (مالك الحزين) ، تلك الطرائق التى تأخذ ضمنها صورة اللغة أبعادها الواقعية وإيحاءاتها الأسلوبية باعتبارها لغة منطوقة تحاكى بطريقة بارودية لغة التواصل اليومى ، وهذا ما يجعل من لغة التركيب الحوارى لغة إحالية ، تضمينية ، وقائعية لها قصديتها الموجهة توظيفا ودلالة ..

هذه أهم الموجهات العامة والمؤطرة لتركيب الحوار بين الشخصيات الروائية فى (مالك الحزين) ، وهى موجهات تظل محددة بارتهان الخطاب الروائى بمبدأ التنوع الأسلوبى باعتباره صيغة تعبيرية ملازمة لخصوصيته التخييلية التى يظل هاجسها محاكاة الصور اللغوية بإجراءات تلفظية متباينة ومغايرة للغة السرد ، ويترتب عن ذلك تميز لغة الحكى ، مما يعنى أن تركيب الحوار يكسب بنية الخبر الروائى طابع الانفتاح على استعمالات لغوية تكسر من أحاديث الملفوظ الروائى ،

بهذا المعنى ، تسعى رواية (مالك الحزين) إلى توضيع اللغة السردية بواسطة الكلام اليومى ، وتلك فاعلية نصية لا تركز فقط على علائقية هذا الكلام بالعالم الخارجي ، كما أنها لا تعنى بهذه الخاصية العَبْرية إلا لتؤكد على تميز الواقع النصى وعلى فرادة صوغه الأسلوبى .

ويعتنى هذا النص الروائى ، فضلا عن خاصية التركيب الحوارى ، بكلام الشخصيات الروائية ليظل المتكلم موضوعا لتشخيص لفظى وأدبى ، وإذا كان المحكى يحافظ على النبرة العامية لتحديد مظاهر ذلك التشخيص ، فإنه لا يعيد نقل أو إنتاج خطابات المتكلمين ضمن مختلف المواقف الحديثة ، ولكنه يسعى إلى امتلاك تصور خاص لفهم العالم أو الواقع ، فالمتكلم فى رواية (مالك الحزين) هو أساسا فرد اجتماعى ، وخطابه لغة اجتماعية وليس « لهجة فردية » ، وعلى هذا الأساس ، فانه متكلم يخصص سياق الحكى التخييلى ، مادام (هو الاخر) يساهم فى استبدال مفهوم الأدب المساوى للواقع بمفهوم علائقى يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والاخيلة والرموز ، مما يضفى على الكتابة بعدا لعبيا يقيم الانفتاح على الباروديا والسخرية ومتعة الحكى وتوليد القصص (2) .

من هذا المنظور ، ليس كلام المتكلم فى (مالك الحزين) معزولا عن البنية النصية ، ولكنه مندمج فى امتدادها التخييلى ، يقول السارد مثلا :

« ورفع سليمان رأسه بصعوبة وقال « مين ؟ »

« فتحية »

« وقال شوقى : « فتحية ؟ ياسلام ، فتحية دى روعه » .

وطلب فاروق من شوقى أن يذهب لكى يتفق مع فتحية . وعند ما ابتعد شوقى قال سليمان : « لكن أنا كنت عاوز دى »

(الرواية : ص : 84) »

وهكذا إذا كان تركيب الحوار يستند على اللغة اليومية - كما ألمحنا إلى ذلك - فإنه تركيب يظل مرتبطا بتمظهرات الصوت السردى ، ولذلك لا ينبغى أن نهمل ، فى هذا السياق ، الأبعاد الدلالية لذلك الصوت الذى يعرض السجلات الكلامية التداولية بتأكيده على مناحيها الايهامية باعتبارها منطق الواقع النصى وبذلك تأتى هذه المناحى لتعضد دور التركيب الحوارى بين الشخصيات الروائية وامتداداته التخييلية ، فالحوار فى (مالك الحزين) موقف حدثى وصيغة اخبارية تختار محفزاتها الأسلوبية ، لا لتعدد فى الصوت السردى فحسب ، بل لتنوع أيضا فى تشخيصاته وصوره اللغوية .

وتعتبر رواية (مالك الحزين) من بين النصوص الروائية العربية التى نجحت فى صوغ الطرائق الكلامية صوغا دالا ومتفردا وفق السياقات الحكائية ، ولهذا الصوغ طرائق خاصة فى الاشتغال وتعيين المنظورات ، ويشكل هذا الاجراء ميزة سردية تسعى ، فى هذا النص الروائى ، إلى التأكيد على طبيعة التنويع الأسلوبى الذى يزاوج بين اللغة الفصحى واللغة التداولية اليومية ، باعتبارها أولا وقبل كل شىء ، لغة تشخيصية يتمثلها الواقع النصى ، ولذلك فأن المحكى فى رواية (مالك الحزين) عمد إلى تأطير تلك الطرائق الكلامية ووضعها بين مزدوجتين لإ براز نبرة المتكلم وخصائصه النطقية تبعا لمنظور التشكيلة الاجتماعية التى تنسب إليها . بهذا المعنى ، تتميز اللغة الروائية بقدرتها على تنويع طرائق الصوغ الأسلوبى لتصوير أنماط من الوعى تتيح ، من جهة ، أبراز العنصر الايهامى ، وتمكن ، من جهة ثانية ، التأكيد على البعد الاطروحى الذى يستهدفه المحكى ، ولذلك ، فان وظيفة تلك الطرائق الكلامية هى وظيفة تشخيصية تكسب المحكى مكونا تعبيريا لا ينفصل عن سياق الحكاية ، ومن ثمة يحرص السارد فى رواية (مالك الحزين) على الاحتفاظ بكلام الشخصيات الروائية وإدماجه ضمن الفضاء النصى سواء تعلق الأمر بلفظة واحدة ، أو بتركيب جملى يستلزمهما المسار التشخيصى للحكاية ، يقول السارد :

« (...) نظرت إليه وهو راقد وسألته عن الكبريت . قام واقفا حتى لا تضع يدها فى جيوب البنطلون وأعطاها العلبة . قالت وهى تخرج أن العم مجاهد مات وجلس فاروق على الكنبة وقال : « أزاى ؟ »

(الرواية : ص ص 9/10)

ويقول أيضا :

« أعطاه جابر السجاير ، عندما أخذها واستدار وأخبره فاروق أن العم مجاهد مات . توقف يوسف وتطلع إليه فقال: : « آه والله . احنا دافنينه وراجعين من القرافة . دفناه في سيدى عمر . أنا يادوب دخلت غيرت هدومي وخرجت . تعب بقى ، طول النهار فى الشيل والحط والدفن والطلوع والنزول ، قلت أجى أخذ لى قزازتين بيرة كده على الماشى . علشان أعرف أنام بس ، ماتجى تأخذ لك كباية » .

(الرواية : ص 11) »

وهكذا ، إذا كان السارد يحرص على استعارة هذه اللغة العامية ضمن المحكى ، فإنه لا يهدف من وراء ذلك تكسير رتابة السرد ووثوقية لغته فحسب ، وإنما بهدف تقديم طريقة فى عرض الخبر الروائى تكسب المحكى واقعة النصى وللشخصيات الروائية طرائق تعبيرية ومقامات تلفظية تؤكد على وعى تلك الشخصيات بتعدد المنظور اللغوى وقدرته في الانفتاح على لغة التداول اليومى ، باعتباره تشخيصا أحاليا للتعالقات الاسلوبية ومظاهر تعددها اللسانى ، وعلى هذا الاساس يعتبر كلام الشخصيات الروائية صيغة تركيبية تغنى السجل الكلامي للواقع النصى ، وهو السجل الذى ينطوى ، بدون شك ، على إمكانات متعددة فى قراءة ومقاربة الاجراءات التلفظية وقدرتها على خلق سياقات حكائية لها قصديتها فى المحافظة على الخصائص النمطيه للكلام وتعيين المشاهد والوقائع :

« وعندما انتهى وكيل النيابة من الاطلاع على المضبوطات والمحضر ، نظر إليه باستغراب وقال : « أمان فين الهدوم ؟ » .

« هدوم أيه يابيه ؟ »

« الهدوم اللى فى المحضر ، الجلابية والصديرى ؟ »

« وأنا أعرف منين يابيه ؟ هم مسكونى زى ما أنا كده »

(الرواية : ص 70) »

ونستطيع القول ، إن مظاهر الكلام فى رواية (مالك الحزين) تتبأر حول تعيين المشاهد والوقائع التى تؤطر خصوصية الحوارات فى عرضها للصيغ الشفوية بما أنها نبرة تميز المعجم الحوارى تركيبا وتضمينا ، إلى استثمار هذه المظاهر الكلامية لم يكن ليتم على هذا النحو دون تبنى تصور خاص للكتابة الروائية ، يعتنى أساسا بالتمظهرات اللغوية كخاصية نصية يستمد من خلالها المحكى تميزه وفرادته ، وإذا كانت هذه المظاهر تخص كلام الشخصيات ، فإن مشكل الشخصية هو قبل كل شيء مشكل لسانى ، فالشخصية لا توجد خارج الكلمات بما أنها ليست مجرد «كائنات من ورق » ، مع ذلك فإن رفض أية علاقة بين الشخصية والشخص ستصبح أمرا تافها : فالشخصيات تمثل الأشخاص حسب موجهات خاصة بالتخيل (3) ، وهى الموجهات التى تجعل من المظاهر الكلامية مظاهرا واصلة بين المشاهد والوقائع المسرودة وسياق تراكباتها النصية ومتوالياتها المعجمية بما تحمله ، هذه الأخيرة ، من اختيارات وظيفية تظل متعالقة بمستويات الحكى ولغتها السردية ، وعلى هذا النحو ، تتجه هذه المظاهر الكلامية نحو الاعتناء بصورة الواقع الاجتماعى وفق المواضعات الكتابية التى تخصص الامتدادات الدلالية للوعى اللغوى والأسلوبى لمدارات الحديث بين الشخصيات سلوكا وموقفا ، وتلك خصيصة تؤطر رواية (مالك الحزين) باعتبارها ناظما تأليفيا يحرص على صوغ الابعاد التشخيصية لواقع نصى محتمل يمتلك حقله التلفظى الخاص ، حين يؤشر على أهمية السياق التواصلى فى تعيين الخصوصيات التخييلية للذات المتكلمة ..

هوامش

(1) وما يزكى هذا الاعتبار أيضا ، انفتاح النص الروائى على تركيب لفظى يتمثل فى : « (لأنهم زعموا ...) »

(2) برادة (محمد) : أسئلة الرواية ، أسئلة حوار مستحيل ؟ آفاق ع 1. 1989 ص 33 .

(3) Todorov (T) : Dictionnaire . . . , en collaboration avec Ducro, ibidem P. 286.

تركيب

إذا كانت الأسئلة المؤطرة لتصور هذه الدراسة متعددة وفق ما يخصص الاقتضاءات التى استلزمها التفكير فى الانساق الخطابية لرواية (مالك الحزين) لابراهيم أصلان ، فأن هذا التعدد قد ساهم ، من غير شك ، فى تعيين مسار هذه المقاربة إن على مستوى تحديد بعض طرائق السرد أو على مستوى حصر بعض التشكلات التخييلية ، ولذلك تظل أهم استنتاجات هذا التحليل منفتحة على بعض خصوصيات النص الروائى العربى ، إذ بالامكان تعميم بعض معطياته على نماذج نصية أخرى سعت بدورها إلى تطوير طرائق الكتابة والبحث عن أشكال حكائية وتخييلية تميزت بتشغيل خاص لهذه الانساق الخطابية التى اعتنت بها هذه الدراسة .

هكذا ، مكننا البحث فى خصائص السارد أو الصوت السردى من التأكيد على أدواره التخييلية فى تقديم حكاية (مالك الحزين) ، فتم التركيز على أهمية الانماط السردية التى يوظفها باعتباره ساردا راصدا ومؤطرا لخطاب الشخصية الروائية ، فالسارد يعين الحدود الممكنة لادراك نمط من الواقع عبر رؤية سردية متنقلة تستحضر حركية الواقع وتشكل احتمالية الحدث ...

فى إرتباط بما سبق ، تأكدت لنا أيضا أهمية الزمن والفضاء واللغة الروائية بما هى موجهات نصية تعمل نمطية اشتغالها على إفراز تصور مبتكر للعالم ، لتمثلات الزمن والفضاء ، لتلفظ اللغة والكلام الروائى بغاية الايهام بواقعية الحدث ، وبهدف امتلاك واقع نصي يتخذ من تشخيص الوقائع والمصائر إجراء لتحطيم علاقة الرواية بالواقع ...

وتبقى هذه الدراسة لتخيل الحكاية فى رواية (مالك الحزين) لابراهيم أصلان ، مقاربة تحليلية من جملة مقاربات أخرى مفترضة للتفكير فى سؤال الكتابة ، مثلما هى أيضا مقاربة للتفكير فى سؤال القراءة .. أملنا أن تكون محاورها ومستوياتها التحليلية قد أفادت بعض الإفادة ...

المحتويات

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٤١٧ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 981 - 2)

يأتى الاهتمام بالسرديات فى هذه الدراسة لقدرتها على صياغة مفاهيم دقيقة ومحددة فى التحليل ولقدرتها أيضا على فهم خصوصيات السرد الأدبى ضمن سياقه الثقافى والمعرفى العام . ولذلك ركزت هذه المقاربة على تناول أنساق خطابية محددة : السارد ، الزمن ، والفضاء ، اللغة الروائية ، وفى نص روائى محدد : رواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان بغية تدقيق مجال التحليل ونتائجه .

ومن هذا المنظور تعتبر دراسة هذه الأنساق الخطابية مجرد خطوة أولية لدراسة أشكال السرد المتنوعة والمتعددة وهى بذلك تستدرج خصوصية الكتابة الروائية فى بحثها عن أشكال حكائية وتخييلية جديدة قادرة على مواكبة تحولات الواقع والراهن .

